

بلاد الجريد : تراث إنساني عريق



ARCHIVE

<http://Archivebeta.sakndp.com>

جهينة بوترعة

مقدمة:

تمثل واحات بلاد الجريد وقسطنطية مجموعة ضاربة في التاريخ عرفت الاستقرار البشري منذ عصور ما قبل التاريخ مروراً بعصور التاريخ القديمة وصولاً إلى العصور الوسيطة كما يستشف ذلك من خلال المواقع الأثرية والمجموعات التاريخية التي تم اكتشافها ومن خلال ما دوتته النصوص التاريخية.

وببلاد الجريد كما بين ذلك المؤرخ ابن خلدون «قسم من إقليم شاسع ذو لون طبيعي خاص ومناخ واحد يسمى إقليم النخيل». ولم تستقر بلاد الجريد على حدود مضبوطة ودائمة إلا أن التسمية أطلقت في معظم الفترات على موقع ولاية توزر حالياً، واحتلت هذه الواحات موقعا هاما بين الصحراء والثلث. وعرفت خلال القرون القديمة والوسيطة حضارة زاهرة بسبب موقعها هذا الذي جعلها تلعب دورا كبيرا منذ العصور القديمة في مجال الدفاع العسكري وفي مجال التجارة الصحراوية خاصة في الفترة العربية الإسلامية حيث ازدهرت هذه التجارة التي تعتمد على التبر والرقيق.

1- بلاد الجريد : مقارنة تاريخية:

1 - بلاد الجريد من خلال النصوص العربية الإسلامية :

إن رصد وتنوع ما كتب حول بلاد الجريد من خلال المصادر الإخبارية والجغرافية وكتب الرحالة مكننا من تسليط الضوء على الجوانب الحضارية التي تتعلق بالعمارة والسكان والماء والتجارة والموتج الفلاحي فضلا عن الجوانب السياسية والعسكرية التي اعتنى بسردها الإخباريون، وخاصة الرحالة خلال القرن العاشر الميلادي وأهمها ما اهتم بتحديد أماكن الأقاليم أقسامها وحدودها ومسافات ممالكها ونقبت عند ما ذكره صاحب كتاب البلدان في إطار تحديده لمواقع



سواقي الماء بواحة الشبكة الجبلية

قسطلية وما تضمن من واحات وهي أربعة: «أولاه وأعمها تسمى توزر وبها مقر الولاية...»، وإلى جانب هذه الأبعاد السياسية والعسكرية والجغرافية استوقفت بلاد الجريد وخاصة مدينة توزر من ناحية معمارها وتجارتها ومتنوعها الفلاحي ومياهاها العديد من المؤرخين والرحالة ففي كتابه «أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم» يتطرق المقدسي إلى بعض خصوصيات مدينة قسطلية من الناحية التجارية ويقف عند وفرة الإنتاج الفلاحي خاصة التمر، كما يركز على توفير عيون المياه وأنهاها التي يشبهها بالبصرة.

إن أهم نص دقيق ومستفيض حول بلاد الجريد ونحديدا حول توزر قدمه لنا البكري مع القرن الحادي

جامع شريف وأسواق عامرة حولها أرياض كبيرة وهي
حصينة منيعة».

وقد اعتنى بوصف مدينة توزر خلال القرن الثاني
عشر الميلادي كل من صاحب «كتاب الاستبصار»
والشريف الإدريسي وإن آمدنا الأول بمعلومات تذكرنا
بنص البكري حول توزر مع إضافة بعض المعطيات
حول سكانها وحول بعض من حكمها فإن الثاني
ليس سوى سرد مقتضب لوصف البكري وقد ذكر
بخصوص المدينة «... وهي: (أي قسطنطينية)، تسمى
توزر ولها سور حصين وبها نخل كثير جدا وعمرها يعم
بلاد إفريقية وبها الأتراج الكبير الحسن الطيب».

ويلخص كل هذه الكتب: «الروض المطعار بخير
الأقطار» لعبد المنعم الحميري خلال القرن الرابع عشر
الميلادي وسنستخدم أساسا على هذا النص بحكم أنه
يجمع كل المعلومات السابقة له. قبل الحديث عن هذه
المعطيات لا بد من الملاحظة أن هذه المصادر كثيرا ما
تكرر نفس المعلومات بعد الزمن يبتها (عدة قرون) فهي
لا تضيف شيئا وذلك يعود إلى ظاهرة اقتباس الكتب



موقع أثري بواحة لغزة

عشر الميلادي الذي كتب بخصوصها: «فأما بلاد
قسطنطينية فإن من مدنها توزر والحصنة ونقطة وتوزر هي
أماها وهي مدينة كبيرة عليها سور بني بالحجر والطوب
ولها جامع محكم البناء وأسواق كثيرة وحولها أرياض
واسعة أهلة، وهي مدينة حصينة لها أربعة أبواب...
وهي أكثر بلاد إفريقية قرا ويخرج منها في أكثر الأيام
ألف بعير موقورة قرا وأزيد، شريف من ثلاثة أنهار
تخرج من رمال كالدريمك رقة وبياضا يسمى ذلك
الموضع بلسانهم سرش. وإنما تنقسم هذه الثلاثة الأنهار
بعد اجتماع مياه تلك الرمال بموضع يسمى وادي الحمل
يكون قعر النهر هناك نحو مائتي ذراع ثم ينقسم كل نهر
من هذه الأنهار الثلاثة على ستة جداول وتشعب من
تلك الجداول سوقي لا تحصى كثيرة تجري في قنوات
مبيلة بالحجر على قسمة عدل لا يزيد بعضها على بعض
شيء كل ساقية سعة شيرين في ارتفاع...».

وتفردت مدينة توزر من خلال كتب الجغرافيا عن
سائر واحات الجريد وهو ما نستشفه أيضا من نص
أبو العباس الدلائي إذ يذكر خلال القرن الحادي عشر
الميلادي: «وتوزر هي أم بلد قسطنطينية وهي كبيرة لها



مغاور بقرية الشيكة



نموذج من مساكن قرية الشبيكة

كتاب الاستبصار: «وهي مدينة كبيرة قديمة عليها سور مبني بالحجارة والطوب وحولها أرباض واسعة ولها أربعة أبواب وعليها حامية كبيرة وهي أكثر بلاد الجريد حمرا وإنما تمتاز جميع بلاد إفريقية وبلاد الصحراء بالتمتع لكثرة بها وزخاها» وأهلها من بقايا الروم الذين كانوا بإفريقية قبل الفتح وكذلك أكثر أهل قسطنطينية وبلاد الجريد لأنهم عند دخول المسلمين إفريقية أسلموا على أموالهم وفيهم من العرب الذين سكنوا فيها من المسلمين عند افتتاحها وفيهم من البربر الذين دخلوها في قديم الزمان...». أما المدن الأخرى التي يذكرها الرحالة والجغرافيون هي نقطة وتقيوس أو تجاس. وأخذ الحميري عن الإدريسي التعريف التالي: «تقيوس هي بلاد قسطنطينية وهي أربع مدن متقاربة عليها أسوار يكاد يكلم بعض أهلها بعضا لتقاربها ولهم غابات كثيرة النخل والزيتون وجميع الفواكه وهي أكثر بلاد قسطنطينية زيتونا وأكثرها جباية وفيها العيون الكثيرة العذبة والمياه السائحة». أما الحمة أو حامة الجريد حاليا ونقطة فيذكرهما البكري في ما نصه: «فأما بلاد قسطنطينية فإن من مدنها توزر والحمة ونقطة...» (وبخصوص نقطة يضيف) «وهي مبنية بالصخر عامرة أهلة بها جامع ومسجد

اللاحقة عن سابقاتها كذلك يتعين علينا التنصيص أنها لا تتحدث أبدا عن الواحات الجبلية رغم معرفتنا أنها مجموعات تكونت منذ تاريخ قديم جدا حول منابع الماء، ويعزى عدم التطرق لها لكثرة هذه القرى جاءت في مناطق محمية طبيعية شبه معزولة بحكم بعلها من المسالك الرئيسية وخاصة المسلك الصحراوي الذي يمر من قصبة إلى بلاد الجريد ثم بلاد السودان عبر ورقلة.

وعن بلاد قسطنطينية يقول الحميري نقلا عن البكري وعن صاحب كتاب الاستبصار: «اسم لعمل البلاد الجريدية وهي بلاد واسعة ومن مدن عديدة بها النخل والزيتون ومن مدنها توزر والحامة وتقيوس ومدنيتها العظمى توزر، وبها ينزل العمال وجباية قسطنطينية مائة ألف دينار وأهلها يستطيون لحوم الكلاب ويسمونونها في بساتينهم ويضعونها التمر ويؤكلونها... ولا يعرف وراء قسطنطينية عمران ولا حيوان إلا الفلك إنما في رمال سواحة» وفي تعريفه لتوزر يقول فضلا عن الإدريسي: «هي قاعدة قسطنطينية من البلاد الجريدية ولها سور عظيم وحصين وبها نخل كثير جدا يعم بلد إفريقية ولها الأترج الكثير الطيب والبقول بها موجودة متناهية في اللذة والجودة». ويضيف نقلا عن

وتحدث العمري عن توزر عند تعرضه للمدن «الكبار لأفريقية» «... بلاد الجريد وأما توزر» وتفرّد عند حديثه عنها بوصف مطول حول «سبخة الجريد» التي تعرف اليوم بسط الجريد. ومن بين الرحالة المغاربة الذين مروا وتوقفوا بتوزر وقدموا لنا وصفا عنها نذكر أبا عبد الله العياشي في النصف الثاني من القرن السابع عشر الميلادي ويذكر ما نصه: «ومدينة توزر مدينة حسنة غزيرة المياه كثيرة الأجنّة والنخيل...» وأشار إلى بعض معالمها عند زيارته إلى بلاد الحضر مثل قبر الشقراطي ومسجد بلد الحضر.

ومن الرحالة الذين زاروا بلاد الجريد، وتحديدًا توزر نذكر الحسين بن محمد الورتلاني الذي وصف توزر قائلا: «وهي بلدة عظيمة من قواعد الجريد...» (أما في شأن عمارتها فقد ذكر) بناؤها شامخ مستحسن مرونق فهي أفضل من بسكرة لأن بناءها بالطوب وهي بناؤها بالأجر والجير والجبس في غاية الاتقان مع طول البناء إلى العلم بسعة عرضه حاصلة، إنها قرية طيبة، جيدة وذلك عام في الدور والمساجد...».



الرواق المفضي للمحراب بالجوامع الكبير

وحمامات كثيرة وكثيرة المياه السايحة وشرب جميع بلاد قسطنطينية بوزن إلا نقطة فإن شربها جزاف وجميع أهلها شبعة وتسمى الكوفة الصغرى إلى مدينة توزر وهي آخر أقاليم بلد قسطنطينية».

أما ما قدمه لنا كتاب العصر الوسيط المتأخر فملاحظ أنه بقي مقيدا بما جاء عن أسلافهم ومنهم الرحالة التجاني الذي زار توزر في النصف الأول من القرن الرابع عشر الميلادي، وذكر أنها قاعدة البلاد الجريدية وقدم لنا عدة معلومات حول سكانها، وعن مراحل تأسيسها، وجاء بعض من وصفه مما شاهده فيها عيانا وفي أغلبه مما اقتبسه خاصة عن البكري وعن ابن الشباط.



نقشة المحراب بالجوامع الكبير



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrj.com>

2 - بلاد الجريد من خلال ما تركه الرحالة الأجانب :

الحسنة البناء، كما أضاف في متابسة ثانية بالحديث عن موقع توزر القديم. وقد قدم الرحالة بليسي الذي زار توزر سنة 1841 العديد من المعلومات في كتابه وصف إيالة تونس من حيث المتوج الفلاحي للمدينة والتجارة وتعرض إلى وصف العمارة ومنها المنازل على وجه الخصوص التي أعجب بتنسيق الأجر بها. . . ولاحظ ندرة المياه الرومانية. وقد خصص الفصل العاشر من كتابه إلى منطقة الواحات انطلاقاً من قصّة ثم الحسنة فتوزر والوديان ونقطة ونقطة وناوارة دون أن يهمل الواحات الجبلية، وهي الشبيكة وتمغزة وميداس، حيث يقدم وصفاً مختلف هذه الواحات مرتكزا على التلال الدفاعية والعسكرية. أما التقيب دوما الذي زار توزر سنة 1845 فقد قدّم وصفاً لجمال مدينة توزر واستشاهها عن بقية مدن الجريد ويذكر ما نصه: «وهي كبيرة مثل مدينة الجزائر وأنها محاطة بسور يبلغ ارتفاعه 12 - 15 قدماً وأن دخول المدينة يكون عبر

لقد جاء بعض الرحالة في إطار عمل علمي ونذكر على سبيل المثال الأنقليزي شوو وقدّم معطيات جغرافية حيث قدر المسافات الفاصلة بين مدينة توزر وبعض المدن القريبة منها، ووصف مناخها كما تطرق إلى أساليب بنائها وقارن توزر في هذا المجال بقرى الجزائر التي يحيط بها سور مبني بالطين وبأغصان النخيل. . . وفي سنة 1783 زار توزر الرحالة دوقنتان مع المحلة المرافقة للباي وقد احتفظ لنا بصورة قائمة عن توزر وعن عمارتها فهو يتساءل باستنكار هل بإمكاننا إطلاقاً لفظ مدينة على تجمع من المساكن الطينية. . . أما الأنقليزي تونيل الذي زار الجريد في سنة 1835 وتطرق إلى مدينة نقطة وقام باستعراض لمقارنتها بمنازل توزر حيث أعجب بمنازلها المتينة

أما بخصوص اللوحات الجبلية فقد رأينا في ما سبق ذكره أن وجودها يرجع إلى تاريخ قديم جدا وأهم المعلومات حولها فقد جاءتنا عن طريق الرحالة الأجانب الذين مروا بالجهة، فهذا بليسي يقول بخصوصها: «على سفح جبل الثلج وعلى بعد 16 كم. من الحامة توجد قرية الشيكة وهي مركز لواء صغيرة، وبعد ذلك بقليل وفي الاتجاه نجد قرى تغزة وميداس وتسكن هذه القرى مجموعات بربرية أو شاوية وهذه القرى الثلاثة تتمتع بنوع من الاستقلال عن السلطة المركزية، فباستثناء ضريبة خفيفة ثم تحديدها منذ مدة طويلة ليست لهم أية علاقة مع سلطة البايات، وهم يعيشون في شكل جمهوريات وفي كل سنة يدفعون لباي المحلة المعلوم المثلث عليه لا أكثر...». ويضيف الكاتب وعن ميداس إلى قرية نقرين الجزائرية مسافة يوم مشيا وبينهما نجد قبيلة أولاد سيدي عبيد وقبيلة صغيرة مستقلة أيضا. أما تيسو فإثناء حديثه عن هذه القرى الجبلية فهو يؤكد خاصة على أصولها القديمة وذلك حسب التطرق إلى أسمائها اللاتينية مخفية: (آد تيراس) والشيكة (آد سيبكلوم) مع التأكيد على أقدم ميداس دون ذكر اسمها. وآخر هذه القائلة وفي المجال العلمي لابد من التأكيد على الدراسة



منبع ماء طبيعي بواحة تغزة

مدخلين (باب الهواء وباب الزيت). ويضيف بخصوص نسجها العمراني أن بها مساحة فسيحة وحمامات ومنازل مبنية على الأرجح ببقايا المباني الرومانية. كما قدم إلى توزر سنة 1857 شارل تيسو وكان عمله يمثل في تتبع المسالك الرومانية والمسافات المقاسة بين المدن والتعريف بالآثار الروماني من خلال ما تبقى من الآثار والقائش وفي هذا السياق تحدث في تيسو عن الطريق الشمالية المؤدية من قصبة عبر وادي أم القصب إلى المنطقة التي تضم ميداس قصر الغولة ثمغزة الخاثوث.

إضافة إلى عمل تيسو نذكر بعض الأعمال الأخرى مثل قبران وسلاوان وكانيا في منتصف القرن التاسع عشر الميلادي الذين تحدثوا عن معالم مدينة توزر القديمة وبخاصة جامع بلد الحضر. ومن الكتب الأخيرة يلتفت انتباهنا كتاب نشر سنة 1887 ليربون وقد خصص جزءا هاما منه للوحات وخاصة الفصلين 12 و13 اللذين اهتمتا فيهما بواحات الجريد. وفي هذه الدراسة الميدانية العلمية اهتم هذا العالم بعين الماء بنور حيث يذكر وجود 150 عينا وتوقف عند كيفية تقسيم وتوزيع الماء. وتجد في هذا الكتاب إشارات متعددة حول الاستغلال وغرس النخيل وأنواع التمور والاستعمالات المختلفة للنخلة من الأكل إلى المسكن كما تحدث عن المصنوعات الحرفية وعن نوعية الباني.



نموذج لشكن مبني بالطوب



مسجدة جامع أولاد ماجد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وادي الفرغا بتمغزة وجبل البريكس وجبل البلجي
وجبل السقايف بالنسبة لتمغزة والشبكة ووادي الولي
بالنسبة لقرية ميداس . كما نتساءل عن متى توقف الدور
الدفاعي العسكري لهذه القرى التي اعتبرها لوغرون
حصون وقلاع مراقبة على الطريق الرومانية .

II - بلاد الجريد : مقارنة أثرية :

لقد تأكد من خلال رصد المصادر الاتفاق حول أقدمية
هذه الواحات وإلى كونها ترجع إلى عهود سابقة للفترة
الإسلامية ، وتستهمل المصادر العربية الإسلامية مصطلح
المدن «الأزلية» كدلالة على قدمها ، وقبل التوقف عند بعض
الشواهد الأثرية التي احتفظت لنا بها هذه المدن ومنها توزر
ودقاش والواحات الجبلية : تمغزة والشبكة نشير إلى أهمية
المقاربة الطوبوغرافية في تقريب تأريخ المواقع حيث أفادت

التي قام بها الطبيب موريس لوغرون الذي كلف من
طرف الطبيب شارل نيكول مدير معهد باستور في إطار
مهمته العلمية بالقيام باستكشاف جرائم هذا الوسط
الواحي الجبلي في سنة 1919 وقد عزز دراسته العلمية
هذه بأخرائط والرسوم والمعلومات الدقيقة عن هذه القرى
الثلاث بخصوص جمالية الموقع ، حيث نعتها بالواحات
ذات النوعية الاستثنائية واعتبرها بمثابة جنات يصعب
التعرف عليها نظرا لجغرافيتها ومسالكها الوعرة . ومن
هذا المنطلق ارتأى الطبيب تخصيص مقال تناول الجانب
الطبيعي عيون الماء التي يفضلها وجدت الحياة وتواصلت
بهذه الأوساط واحات النخيل ونوعية الطبقة الصخرية
للجبال إلى جانب حديثه عن المعمار . ومن الأهمية بمكان
أن هذه الدراسة قد مكنتنا من من معطيات هامة حول
طوبوغرافيا الأودية والجبال وعيون المياه ، ونحن نتساءل
اليوم عما تبقى لنا من هذه الأسماء ومدى تواصلها مثل



القادوس



بقايا شواهد رومانية بأولاد ماجد

في اتجاه الجنوب الغربي وهو المركز القديم للمدينة منذ نشأتها. وتشكل حاليا الأرباض القديمة التي تمتد شمال مدينة توزر مجال المدينة الجديدة إن صحّ التعبير. هذه الأرباض التي تحول إليها النشاط تدريجيا مع بداية الحكم التركي. مثل أم هاجيا : أولاد الهادف، الشابية، زبدة.

وفي هذا الحى تظهر بوضوح دلائل حضارة البلاد من أوائل العهد الروماني إلى نهاية العهد الحفصيّ. وتتمثل في مجموعة مكعبات الحجارة المهندمة المعاد استعمالها في زوايا الأبنية المقامة بالأجر أو الملقاة على الأرض، وكذلك في مخلفات الحفريات والأسوار التي شملت جامع بلد الحضر والتي أفردت مادة أثرية ثرية من بقايا أسس بناء قديم ومن مربعات أجر تحمل زخارف بنائية وهندسية رومانية الأصل. والمادة الخزفية المعتمدة كمقياس في تأريخ الموقع أعطى تحليلها فترة زمنية تتراوح بين أواخر القرن الرابع ميلادي إلى القرن الثاني عشر ميلادي. وهو شاهد إضافي على الطور الروماني والإسلامي للمدينة. وأيضا بعض المعالم الإسلامية مثل جامع بلد الحضر الذي رغم ما شهده من تحولات معمارية يحتفظ في مستوى جدار القبلة بأقدم شاهد لمعلم ديني يعود إلى القرن الرابع هجري. ويتفرد من بين تراثنا المعماري في الفترة الوسيطة بمحراب يعكس طرازاً زخرفياً مغربياً أندلسياً ويحمل أقدم نقشة

هذه المقاربة الأصول القديمة لمدينة توزر ونقطة ودقاش والواحات الجبلية. أما بخصوص كلمة توزر فقد أرجع الجغرافي تيسو Tissot هذه الكلمة إلى أصل بربري توزارة Taouser التي تعني الرفيعة. وفي مجال آخر يتأكد أصل المنطقة البربري انطلاقاً من تسميات ذات أصل بربري مثل شط الجريد الذي كان يحمل اسم شط «التاكموت» وأشار الرومان إلى توزر منذ القرن الثاني الميلادي تحت اسم «تيزروس» Tisourous وتم الاحتفاظ باسم المدينة في الفترة اللاحقة للحضور الروماني مع بعض التحوير «فنزروس» أصبحت مع العرب المسلمين توزر. كذلك نلاحظ نوعاً من التعايش الطوبوني المشتق من أصل لاتيني لبعض وإحات بلاد الجريد مثل نقطة التي أشار إليها الرومان تحت اسم Aggarsel Nepte ودقاش Thiges ثيجاس والشبكة Ad Tures وغمغرة speculum.

وإذا ما استندنا على الشواهد الأثرية فتتضح فرضية قدم مدينة توزر التي احتفظت بدلائل ملموسة عن أطوارها التاريخية القديمة والإسلامية. وقبل الانطلاق في الحديث عن هذه الشواهد لا بد من توضيح مسألة تتعلق بالتغيير الجذري للموقع القديم لمدينة توزر كمركز للمدينة الحالي لا يتم بصلة للنواة القديمة. حيث أن مدينة توزر التي تناولتها المصادر إلى نهاية القرن السابع عشر الميلادي كانت تقع في الحى الذي يدعى اليوم حى بلد الحضر وهو يبعد عن المركز الحالي لمدينة توزر بحوالي 1500 م



الموقع الأثري بقسطيلينة



طارق الأيووب بقرية أولاد الهادف



مخروج من الشياط بقربة أولاد الهادف

لنا نعالج ترقى إلى فترة الحكم التركي والتي لا تزال تحتفظ بصورة المدن العبية الإسلامية : الأحياء منظمة مخرج داخلها الانهج الضيقة بين الواجهات المرتفعة التي تشكّلها أبواب خشبية قائمة تحت مكعبات الأجر ذات الواجهات الهندسية المختلفة وتغطي الكثير منها سباطات (براطيل) توفر الظل الدائم ليرتاح تحت المارة فوق دكانات تتقابل بأسفل الجدران. ويتردّد هذا الحي بشواهد معمارية تعكس تأثيرات محلية من حيث ابتكار أساليب الزخرف وتصميم المساكن واعتماد مواد البناء استوحيتها ضوابط وإمكانيات الجهة مثل الأخشاب التي توفرها الواحة خاصة أخشاب النخيل والمشمش إضافة إلى الطوب والأجر بمختلف أشكاله والذي تجلب مادته الأساسية من مقاطع محلية، وتتمّ صناعته على عين المكان في أفران. وإضافة إلى الشواهد الأثرية التي نتم عن عراقية مدينة توزر تملك بلاد الجريد العديد من المواقع الأثرية والمجموعات التاريخية ومنها:

- موقع قسطلية : الذي تم اكتشافه في السنوات الأخيرة ويقع الموقع على الطريق الرابطة بين دقاش وتوزر على بعد حوالي 5 كلم. من مدينة توزر وتحمل مخلفاته الأثرية شواهد عن الحضارة الرومانية في شكل بقايا أسس

معمارية نسخة بافريقية تعود إلى القرن السادس هجري/ الثاني عشر الميلادي. ومن بين المعالم التي تروى إلى الترتير الإسلامية نجد ببلد الحضر ضريح أبي الفضل الشحوي وضريح الشقراطي وأبنائه إلى جانب قبر أبي العباس. ومن المجموعات التاريخية التي كانت تمثل الأرواح المحيطة بمدينة تونز في القديم والتي كانت تعطيها طابعاً بأنها أهلة وعامرة، نذكر حي أولاد الهادف الذي يحتفظ



بشاي القاعدة المربعة بموقع قبة دقاش

الفنون والنفس العربية (*)

أبو القاسم الشابي

الشمائل وحتى تكونت في الحجاز مدرسة من الفقهاء يقتون بحلّة الغناء ولا يتحرّجون من سماعه والإصغاء إليه والافتتان بسحره الجميل. كما أنّ الدين لم يستطع أن يصد الأمة العربية عن الاندفاع في تلقّي فلسفة الهند وفارس واليونان وعن تذوّقها ودراستها وأداء أمانتها إلى الإنسانية ككليلة غير منقوصة فأننت من الشعراء أمثال المهدي وابن الرومي والمتنبي ومن الفلاسفة أمثال الكندي وابن الروندي وابن رشد وإخوان الصفا. كما أنّ الدين لم يسكت شعراء العرب حين حاول كثير من جامعي الفقهاء تكييل الشعر بقيود من حديد وحاولت طائفة منهم تحريمه مطلقاً حتّى سأل بعضهم ابن عباس هل يتقضى وضوء المرأة إذا أنشدت الشعر!

وما تقدم يبدو لك يا صديقي أنّ سيطرة الدين لا تكون علّة منطقية لجمود الفن العربي وانحصاره في دائرة ضيقة لأنّ سيطرة الدين بالغة ما بلغت من الصولة والبأس والسلطان لا تستطيع أن تأسر روح الشعب ولا أن تقضي على منازعه وميوله.

وإذا فما علّة ذلك ؟

العلّة في مذهبي هي روح الأمة العربية فهي روح

... كثير من الباحثين يا صديقي عللوا جمود الفن العربي واتباعه تلك الطريقة الهندسية المتشابهة التي لا تمت إلى الحياة والعمق والخيال بسبب قريب أو بعيد - بسيطرة الاسلام وتحريمه محاكاة ماله روح بالرسم والمثال بل حلل أخيراً بعضهم بنفس هاته العلة بساطة الروح الشعرية في الأدب العربي وحفظوا الدين قسماً من أسباب سداجته وركوده.

أما أنا فلا أذهب هذا المذهب في تحليل ذلك لأنّ الدين لم يستطع أن يمنع الأمة العربية من الاندفاع في الغناء والاستمتاع به مع أنّه حرّمه كما حرّم التحت والتصوير. فقد ازدهر الغناء في العصر العباسي والأندلسي ازدهاراً عجبياً. وكان له مدى بعيد الأثر في حياة تلك العصور الروحية. وإنّ الشعر ليدلّ له بكثير من رقة أسلوبه ونعومة ديباجته وحلاوة موسيقاه في تلك الأجيال، بل لقد بلغ الهناء غاية شأوه في العصر الأموي نفسه بين سمع الصحابة والتابعين وبصرهم، في مكة والمدينة بالخصوص، حتّى لقد استطاع أن يسيطر على روح الشعب إذ ذاك سيطرة جعلت تنكّ الحجاز وزهاده مضرب المثل في رقة الطبع وحلاوة

(*) هذا لأبي القاسم الشابي صدر لأوّل مرّة محله مسحت، العدد الأول، السنة الأولى ص 10، سنة 1938

بالعرب من ناحية الحسّ والخيال وهم قد اطلعوا على بعض آداب الهند ولكنهم لم يدرسوا عقيدة الهند درساً عميقاً يستطيع أن يؤثّر في تاريخهم الفني أثره البعيد لأنّ ما فيها من عمق في الخيال ونفاذ في الفكر وسكرة في الإحساس قد كان منافياً لطبيعتهم القنوعة الساذجة فحال بينهم وبينها كما أنهم لم يدرسوا تاريخ الفن بأوسع معانيه لا عند اليونان ولا عند الرومان إلا قليلاً من أساطيرهم لا تكفي لشرح نظرهم الفنية إلى هذا العالم ولعلّهم لم يتقلّوها إلا ساخرين بوثنيّتهم المسكينة!

وبذلك وقفت آداب العرب وفنونهم في منطقة ضيقة لا عمق فيها ولا قوّة إحساس بالحياة ولا مجاوبة للكون بالفهم والحسّ والخيال.

مادية ساذجة كما يبيّن هذا في «الخيال الشعري عند العرب» وإنك لتنتظر إلى كلّ آثارها الفنية من أدب ونقش وتصوير ومثولوجيا فلا تجد لها حظاً من نفاذ الإحساس وعمق الخيال وروحانية المشاعر، حتّى إنّ المذاهب الفلسفية التي تغلب عليها النزعة الروحانية لم تعرف سبيلاً إلى نفوس العرب. فمذهب وحلة الوجود الذي هو أعمق نظريات المتصوفة لم يشتهر به من متصوفة الأمة العربية إلّا من كانوا أغراباً عن العرب كالسهروردي والحلاج والشمس التبريزي وجلال الدين الرومي. ولعلّ من الأسباب أيضاً أنهم لم يتقلّوا عن الهند واليونان الرومان شيئاً مما يتصل بالجانب الروحي والناحية الفنية فهم قد ترجموا من أدب فارس واطلعوا على عقيدتها وفارس هي أقرب الشعوب الآرية شياً



أبو القاسم الشابي : مدخل إلى قراءة أخرى

كمال عمران

قد آثرنا أن نستلهم قياسات من المنهج البيولوجي حتى نحاول أن نطبقه على نص أدبي هو نصّ من المذكرات لأبي القاسم الشابي . وإنها في الواقع مجازفة في طرق البحث فتتوسل إليها بالتألف في بسط المعلومات وفي اقتراح النتائج وفي التجهيز/لتطوير المعرفة عبر المرجعية العلمية في القرن الواحد والعشرين؟ وقد كانت مرجعية المعرفة في القرن التاسع عشر كيميائية- وهي الغالبة- وأصبحت في القرن العشرين فيزيائية- وهي الغالبة- وجعلت في القرن الحالي بيولوجية- وهي الغالبة- . وواضح أنّ عبارة «غالبية» لا تنفي مرجعيات أخرى ولكنها من الغلبة التي تفرّ بالأسبقية وبالتواتر ونوع من السيادة.

1 - النص : مذكرات لأبي القاسم الشابي الأحد 26 جانفي 1930

«إنّ لك من معارف أبيك، وسمعته الحسنة، وصيته الجيد، وشهرة اسمك، ضمانا لاسترجاع منصّب أبيك إليك لو تسعَى».

هاته (كذا) هي الكلمة التي كثيرا ما أسمعتها من أقاربي وأشبائي ومن يمتّون إلي من الصداقة بسبب

التجريب في الأدب وفي النقد من المداخل الضرورية لتجديد المقاربات، وهي قد تضيف إلى ما هو موجود قيد أنملة من طارف قادر على أن يغيّر وأن يجعل من المتحولات قواعد للنظر في المدونة الأدبية من وادٍ تتفاعل مع المرجعيات العلمية الطارئة . وقلم يقيد أسسها القراء إفادة دافعة إلى التعمق في البحث وإلى مزيد إلى البذل في الدراسات، ولا يهمّ الآراء المحبطة الداعية - باطلا- إلى الإغضاء عن المجازفة بتقديم مقترحات للبحث يراد بها التجديد- من قبيل من يزعم أنه لا سبيل إلى تعميم ظاهرة الدرس المنطلق من الخلايا في البيولوجيا نظرا إلى توفر خلايا بلا محيط، وهذا الكلام مردود إذ إنّ المعنى موصول إلى ظاهرة الاستنساخ وهي تتعامل مع الخلايا ذات النواة والمحيط في آن- فلا مجال للتأخر عند محاولة التعامل مع المرجعيات العلمية وهي اليوم في بدايات القرن العشرين بيولوجية .

أصبحت العلاقة بين الجانب البيولوجي والجانب الثقافي من السنن الثابتة في الدراسات ضمن الجامعات الكبرى في البلدان المتقدمة ويمكن أن نركز انطلاقا من أبرز النتائج الحاصلة من هذا العلم على نظرية الاستنساخ، وأن نتساءل عن الأثر الذي تحدثه في علم الثقافة؟

هاته الكلمة التي كثيرا ما سمعتها من معارفي وبعض إخواني والتي كنت لا أجد عليها إلا بالصمت الطويل، لأنني أعلم أنني إن أجبتهم بما تحدثني نفسي هزأوا بي وعذبوني صغير العقل سخيفا... هاته الكلمة قد رددتها على سمعي نسب لي حينما كنا ذاهبين لزيارة الوزير الأكبر (1) في شأن خاص بي، فلم أجد إلا بذلك السكوت وبذلك الابتسامة التي كثيرا ما أجبت بها مثل هؤلاء.

ودعينا إلى الوزير الأكبر فنبأونا أنه مع بضع الناس في مفاهمة لغرض خاص، وبعد قليل رجعنا فالتقيناه واقفا بجوار بستانيته، يوصيه بالعناية بنخلة عنها له، وهو في ثياب غريبة بسيطة جدا يلبسها عادة متوسطو الحال، وبعد التحية صعد بنا إلى مقعده وجلسنا.

فأخذ يحدثنا عن الوالد المنعم بصوت ملؤه الأسى والحزن قال: «رحم الله أباك، لقد كان أخا لي منذ عهد الدراسة فقد قرأ كثيرا من الدروس سوية ولكن من قرأ معهم قد ماتوا. وكان آخرهم أباك رحمة الله». لقد إجابني معتقدا أن التلاميذ إخوان لنا وأبناء له، بل كان كثيرا ما يؤثرهم علينا وإذا زاروه في محله فذلك هو اليوم سعيد لأنه ينسى بذلك الحوار العلمي الذي يثيرونه كل شيء، ينسى غذاءه ولا يكاد يذكره. وبذلك قد جعل لنا إخوانا روحيين منتشرين بالبلاد التونسية.

ثم لامنى على أنني لم أزره بمجرد وفاة والدي المنعم قائلا: «أنا أبوك، وأنت ابن أخي إنني لائم عليك إذ لم تزرنى إلا الآن ولم تأتني من قبل...» فاعتذرت بما حضرني إذ ذاك.

وبعد حديث طويل، تناول كثيرا من الشؤون من بينها سوء سيرة أهل هذا الزمان، وكيف أنهم لا يحبون إلا المظالم والفساد، وتعرض إلى ما قاساه والذي من مظلالمهم جزاء وقوفه عند حدود العدالة وتصلبه في وجوه العتاة المتجبرين (2).

متين، يقولون ذلك دائما بلهجة من يغطي على مثل هاته الأمور وتجمعها لدى، ويعتفني في شيء من العنف على تضييعي لمثل هاته الأسباب التي لو وجدها غيري لصعد منها يسلم إلى سماء المناصب، كأنهم يحسبون أن المناصب هي كل شيء في هذا العالم، وأن منصب القضاء هو سيدها، ولو علموا ما الذي يفيض إليّ المناصب على اختلافها، ويفيض إليّ المناصب الشرعية بالأخص لمذروني.

إنني شاعر وللشاعر مذاهب في الحياة تخالف قليلا أو كثيرا مذاهب الناس فيها. وفي نفسي شيء من الشذوذ والغربة أحس أنا به حين أكون بين الناس... يجعلني أتبع سننا ورسوما تحبها نفسي وربما لا يحبها الناس. وأفعل أفعالا قد لا يراها الناس شيئا محبوا، والبس ألبسة ربما يعدها الناس شاذة عن مألوفاتهم.

أنا شاعر، والشاعر عبد نفسه، وعبد ما توحى إليه الحياة لا ما يوحي إليه البشر.

وفي المناصب الشرعية بالأخص فود وطفرس، وسنن متعارفة، اصطلاح عليها بالناس، والمواظبة فأصبحت مقدسة عندهم لا يمكن أن تفسد سوءا، وأعلم لأن نفسي تأبها وتكرها ولا تخضع إليها.

أنا شاعر والشاعر يجب أن يكون حرا كالطائر في الغاب، والزهرة في الحقل والموجة في البحار، وفي المناصب والشرعية بالأخص «تخنق لروح النفس وقضاء على أغاني القلب، وإجهاز على راحة الضمير».

كيف يمكن لشاعر يحب أن يحترق بالحياة إحساسا كاملا، وأن يتحدث إلى الناس بأصوات قلبه الكثيرة أن يسكن إلى الحياة «الوظيفية» تلك الحياة الخاملة الآتية التي تشابه غدوان القلاة والتي تقضي على صاحبها أن يحيا كما يحب الناس لا كما يجب هو أن يعيش؟

«إنك لو أردت أنت منصب أبيك، فإن لك من أصدقاء أبيك، شهرته الطائفة، وخدمته الطباخنة ومعارفك وصيتك، ما يحقق لك هاته الأمتية في أسرع من لمح البصر».

2 - الخلية البيولوجية والخلية الثقافية:

ثمة تشابه استنتجه الباحثون بين العالم البيولوجي والعالم الثقافي، إذ تتكون الخلية في جسم الكائنات الحية من نواة Noyau ومحيط Cytoplasme والعلاقة لا تكون إلا عضوية بين الطرفين. وقدّر العلماء قديما الوظيفة التي تصطلع بها النواة من جهة كما قدّروا الوظيفة التي يضطلع بها المحيط من جهة ثانية ويكمن بينهما عنصر فاعل هو الراجع إلى ظاهرة الشفرة (3) (ADN).

وتتكوّن الخلية في جسم الثقافة من نواة ومحيط أيضا، النواة هي التراث وهو المصطلح الأول الذي نجعله ليؤدي وظيفة "النواة" على اعتبار أنها الكلمة المرجعية التي تحيل إلى فكرة الثبوت، وهي تحمل معاني الإجلال والمفاخرة والتجديد في ما غلب عليها عند الاستعمال إن لم نصل في بعض الأحيان إلى فكرة التقديس (4). وقد اصطبلت الثقافة العربية الإسلامية بعد أن أصابتها علة التقليد (5) وهو سمة ثقافية عصفت بالجهود العقلية لدى العلماء لتجعل على الصعيد الشرعي وعلى الصعيد الفلسفي -أيضا- أخرى هي "التقديس المضاف" أي إن الثقافة الإسلامية التقليدية قد نكّبت عن الأصل في كونه هو الحري بالاتباع وقد أضفت القداسة تحت ضغوط الهيمنة المطلقة عموديا على المجتمعات وعلى الفكر البشري فأضحى كالأصنام تؤخذ عنها «الطمأنينة» و«المعرفة» التي تزعم أنها تبحث عن الأريحية وتشيع معاني الراحة النفسية وإن هي في واقع الأمر زيف وهم. ولقد اضطلمت «القداسة المضافة» بدور كبير في تحديد ملامح السنن الثقافي وآية ما نريد أن نشير إليه ونتخذ إليه السبيل من بحث خاض فيه فهمي جدران الكاتب الأردني ضمن تساؤل عن أسس التقدم عند مفكري الإسلام في العصر الحديث، ومؤدى ما أتى عليه هو أنّ التنمية الجائئة على الثقافة الإسلامية تنقيد بـ«التقدم نحو الأسوأ» (6). وأي شعار يمكن أن يفضح المنطق السكوني أكثر مما وصفه هذا الكتاب ؟.

والمصطلح الثاني الذي يؤدي وظيفة النواة هو الموروث، وصيغة الاشتقاق تفيد المفعولية وهما تنطقان عن تصور يستند إلى فكرة الضرورة فنرى فيها -لزما- الحركة الضرورية. فالموروث في هذا السياق انتماء على أنه لا يمكن أن يكون انتماء محتلا بل إنه هوية (7). على أنها ليست ثابتة، وهو بهذه الخصائص يستدعي وظائف متكاملة هي: التجديد والتحديث والتطوير.

وأما المحيط فالتساؤل عن طبيعته وعن وظيفته محتاج إلى الربط بين المحل البيولوجي الموسع وظاهرة الاستنساخ الضيقة (8).

لقد فتح الاستنساخ -بما فيه من مخاطر نعيمها وعبأ كاملا- مجالاً واسعاً أمام الإنسان، وإن هو محاط بالتجريب، وإنما التجريب عملية مشروعة، فإن النظر الذي به نرصد الظاهرة يكفي بما هو إيجابي وخلاصته أمر جلي انبجس عن نتيجة مذهشة هي إجراء عملية الاستنساخ من المحيط في الخلية لا من النواة (9)، وانعكاس هذه النتيجة في المحل الثقافي مدعش هو الآخر لأنه أفتح سطرته كاتب وإلهام الفلسفة والمعرفة ثم أصبحت بفضل لحنه ساهرة عميقة وفي العلم البيولوجي بصفة خاصة وفي الهندسة الوراثية بصفة أخص حقيقة علمية:

وملخصها الانتباه إلى الدور الذي يمكن أن يضطلع به المحيط من جهتين:

الجهة الأولى: هي العلاقة الجديدة بينه وبين النواة، ويشترى أن نوجزها بالقول إن الفاعلية في المحيط ضمان لاستمرار النواة صونا للوظيفة التي تضطلع بها.

والجهة الثانية: هي الدور الذي يمكن أن يقوم به المحيط بغض النظر عن النواة، فالاستنساخ يحتاج إلى المحيط، ومنه يبدع وينشئ ويخلق فيه الطاقة الصالحة لسير الأحداث.

وما يربط بين الجهتين، التفتن إلى الدور المتعاظم للمحيط في الخلية البيولوجية ومنه الاهتمام إلى أنّ الثقافة الفاعلة المتحركة هي التي يضطلع فيها المحيط بدور حقيقي يضمن وظيفتين.

- **تاريخ الأفكار** : ولا يقصد به سرد الأفكار بطريقة كرونولوجية بل النظر في العلاقة العضوية أو جدلية بين الأفكار - مهما كان نوعها - والبيئة التي تنشأها وهو ما يحوج إلى تاريخ الأحداث ولا ينتظر في هذا السياق أن تعالج الأفكار خارج دائرة المدارس الراجعة إلى العلوم الإنسانية.

- **تاريخ الذهنيات** : وهو الناجم عن السابقين، ولعله الغاية المهمة الممهدة لمعرفة التضاريس في الجغرافيا البشرية وعلم الديمغرافية فضلا عن المداخل الأنتروبولوجية والسوسيولوجية وما جاورها

وإن في مذكرات الشابي، في زعمنا، من هذه التواريخ ما يقرى بالدراسة العميقة وهي مشروع يحتاج إلى الجِدِّ الصارم وإلى المعاناة والأناة معا، ولا يقصد من هذه التواريخ أنها موجودة في النص الأدبي، مهما **كَلَّجْته** وجودا مباشرا بل الأمر متعلق بما توفّره هذه النصوص مع محافظتها على خصائصها الأدبية الضرورية، من إشارات إلى تلك التواريخ وإن تفاوتت **قيمة تلك الإشارات** في ذاتها أو في النصب الذي **تقعته التاريخ دون آخر**.

المسألة في جوهرها آيلة إلى عمق في النظر زادتne الإشارات الراجعة إلى تلك التواريخ حضورا، فالعمق في الإبداع هو الذي يحمل البُذور الخصبة لتأويلات عديدة.

ولم يكن الظرف الذي عاشه الشابي عاديا، ولم يكن الأدب الذي تركه الشابي عاديا، وسكتفي بملاحظة وحيدة ندعم بها هذا الرأي.

لقد كانت بداية الثلاثينات من القرن العشرين منعطفا قويا الأثر في تاريخ تونس المعاصر، وقد تميّز بأمر جليل مؤداه الانتقال من بيئة ثقافية غلب عليها التقليد إلى بيئة أخرى جعلت تستأنس بروح الحداثة وتوتّب إليها، وقد كان للشابي وهو زيتوني النشأة دور كبير في الدعوة إلى التحديث عبر تجديد الذائقة الأدبية بوصفها علامة ثقافية قادرة على جلب مصالح التطور والتقدم

أولاهما التأكيد أن النواة (الموروث) تحظى بكون مصون وأن منزلتها الزكية لا يمكن أن يلوح من خلالها أي قيد تفرضه على المحيط. وهي بذلك تضفي على عناصرها المكونة طابعا إلزاميا يصل إلى حد التقديس، فإذا كان المحيط فاعلا كانت النواة معافاة.

وثانيتهما أن الحركة اللازمة للمحيط تؤدي إلى الصيرورة وهي تقضي إلى الإضافة الدافعة إلى مظاهر من التقدم والتطور.

هذا الفرق بين التراث والموروث وقد التمسنا إليه السبيل عبر الالتقاء بين الخلية البيولوجية والخلية الثقافية وهو الذي يحدّد للمحيط أي للأجيال المتلاحقة طبيعة الفعل الثقافي ونوعية الوظيفة المنوطة بهم.

نستجمع القوى في هذا التقديم الموجز مدخلا عبر العلاقة بين الخلية البيولوجية والخلية الثقافية وبرى أن الإبداع الأدبي يمكن أن يتخذ مظهرًا للتجريب في وحاب الصلة المستجدة بين العلم البيولوجي وعلم الثقافة، ذلك أن الكون الإبداعي مثل في الثقافة الإسلامية كسرا للثبتي الجائمه الدافع إلى التمسك بالتقليد كما حسم السبيل المتين للرؤى الجديدة وللنظرات المتطورة (10).

اخترنا - كما أسلفنا - مدونة من مذكرات أبي القاسم الشابي وهو الذي بذل الوسع في الاجتهاد عبر الإبداع للدعوة إلى التجديد في مستوى الذائقة وفي مستوى قول الشعر وفي مستوى النقد الأدبي، وحسبنا أن نبحت في المواطن التي بها جدد الشابي في النسق الثقافي

مذكرات أبي القاسم الشابي قراءة أخرى:

المقاربة التي اخترنا، حضارية بالمعنى الذي يجعل الحضارة كونا من الإنجازات الذهنية والمادية على حد سواء - وهي تتنزل في دائرة الاختصاص الأكاديمي - جامعة لعدد من المشاغل الكبرى يمكن أن نلخصها في:

- **تاريخ الأحداث** : وهو المنطلق الضروري إذ له القدرة على أن يحدّد الوضع والبيئة والإطار المرجعي لبحث الحضاري.

وترجيح كافة التوير على المحافظة، وقد تمكنت من منهج عدد غير قليل من الزيتونيين.

رُكِّزنا على مذكرة هي نصّ لافيت في المذكرات - وهي مذكرة يوم 26 جانفي 1930 - من حيث الطول ومن حيث القضايا التي أثارها الشابي ورأينا أنّ النصّ خاضع لتقسيم يؤدي إلى مقاطع ولكل مقطع وظيفة.

المقطع الأول :

نلتخص هذا المقطع في دوائر اعتبرناها مفصحة عن المسألة الثقافية التي انطلقت منها وفيها دوائر مستقيمة

الدائرة الأولى :

وفيها نسج الشابي القاعدة الثقافية الأولى وقوامها على الاعتراض عن النواة الأصلية بالنواة الجديدة، وبها حرص على تطهير الأولى بالثانية، النواة الأصلية هي التراث في المعنى العاطفي المستند إلى اجتراح المنجزات من القدامى أو هي الموروث وهو الباعث عر فعل الأحيال في عملية الأحاد عن القدامى. وقد جنح الشابي في نسج النواة الجديدة إلى صياغة عدد من الثنائيات منها ما هو أصلي ومنها ما هو فرعي. وقد توسّل عبر المذكرة إلى التجديد انطلاقا من التخيل متمثلا في عقد صلة يختارها المؤلف بينه وبين المتلقي. فليس التجديد في شأن النواة مقتصر على الشابي المبدع وحده بل إنه يستدعي القارئ أيضا وعلى هذا النحو يمكن أن نقف عند مشروع ثقافي لدى الشابي يعرض ما اتسع له شعره من دعوة للتجديد.

استخرجنا هذا المعجم من نصّ المذكرة ورأيناه يدور على نواة ومحيط، النواة هي «أنا» الشابي وقد حامت حولها من العناصر ما يجعل لها وجودا متميزا يسمح لنا ضمن النقد الثقافي أن نؤكد من خلاله فكرة الريادة (التي المجهول) وهي تدرا شبهات تذكر منها ما قد يوهم به شعر الرجل عندما يؤخذ بالتعجل في التحليل وفي التفكيك ونكتفي بوحدة لعلها الأهم.

يبدو الشابي في مذكراته - في المستوى الأول - مؤمنا بأن للأفراد دورا في الحياة الاجتماعية يمكن أن تقتبس لها من علم الاجتماع مصطلح الفاعل (الاجتماعي) لترصد به الفكرة والطريقة التي توزعت بها في المذكرات، وتبدو ظاهرة التعالي - في المستوى الثاني - حالة نفسية قد توحى بالوضع المرضي، وهي في النصّ قائمة على مبررات بناها صاحبها بطريقة موضوعية

جاءت النواة / الأنا، محفوفة بثنائيات معيّنة في السياق الذي انطلقنا منه وهو الاقتباس من العلم البيولوجي وبدا الجوهر فيها قائما على ثنائية :

الشاعر - الأنا / القلب.

وهما طرفان محددان للهوية الجوهرية سواء على مستوى العلاقة الموضوعية والصلة بينهما قائمة على التواصل وعلى التعاضد أيضا، فالقلب في هذه الثنائية يمثل الذاتية، والشاعر يمثل الموضوعية، إذ القلب نبض كاشف عن عمق الباحث / الشاعر / ليس إلا موضوع التلقي ووعاء الاستمداد مما يفرزه القلب.

وجاءت الثنائية العرعية لتدقيق أغوار الثنائية الأولى وفيها سبر لأغوار لا يمكن أن يفهمها إلا الشاعر، ولا يقدر عليها إلا من انساق لما تمليه عليه إحياءات الحياة، وقد رسمها الشابي على نحو موجز يقتضب عالما من المشاعر عظيما:

الشوق / الحنين.

وجاءت الثنائية الثالثة المتمثلة في الإحالة إلى المدى الذي ينضج به القلب. بل إنها ثنائية عصفت بأفهام الفلاسفة وأرياب الفكر وجعلتهم يقولون الأقاويل المتضاربة فيها، ولعل أدنى ما نسجله القول بجسمية النفس وبروحانيتها. وفي كل الأحوال تبدو الثنائية قائمة على معنى العمق الذي كان يسعى إليه أبو القاسم الشابي:

أبناء الحياة

البشر / الليل

الأهوام / القوم / الجحيم

الأنصاب / الجامدة / العالم

أبناء بلادي

تعتبر هذه الدائرة الثانية عن الكون المائل وهو ما سحر الشابي طاقته الإبداعية على نبذه وفصح آثامه . وليس من الاعتباط أن نربط كل المعجم في هذه الدائرة بمعجم الشابي في أغاني الحياة، وليس من الغريب أن نجعل القوم هم النواة في هذه الدائرة والقوم في الموروث والمكب هم العلة الناعرة في أعماق الشابي وهم مقصد شكواه أيضا . ولقد أحيطت النواة في هذا الشكل بثلاثيات منها :

لبناء الحياة / أبناء بلادي :

يبدأ الشابي بتجلى من خلاله نفس من السخوية الماكرة لأن ما يجمع بين الأبناء في الحياة وفي البلاد وقد رمز إليها بالقوم / النواة إنما هو الصورة والرؤية وقد حرص الشابي على أن يبين عن عنف الأثر الذي تحدثه عبر حشد من الثلاثيات الإضافية ومنها :

البشر / العالم :

وهي ثنائية تفتح على الآفاق الشاسعة بيد أنها لا توفر فرجة من نور داخل الديجور الذي انطلق منه الشابي بقدر ما تؤكد ضيق المحبس الذي يعيشه الشاعر . وقد آل به الأمر إلى النظر إلى العالم وإلى البشر من خلال الموقف من الواقع المريض الذي كان يقض مضجعه .

الأنصاب الجامدة / الليل :

تختصر هذه الثنائية رؤية للشابي تكشف عن انصلة بين الطرفين وهما الأنصاب الجامدة من جهة المائل المحتط الدافع إلى المحافظة وإلى التقليد من جهة

وقد نسج الشاعر ثنائية قرعية أخرى تعضد كل ما سبق وتكشف عن المشروع الإبداعي الذي بشر به وهي تنتهي إلى عنصرين راجعين إلى الطبيعة والكون وهما عند الشاعر يتيميان إلى العالم الواسع الخطير: إنهما الكون الذي كان يختزله في كيانه وكان يطعم إلى أن يعيش بهما حياة لنفسه بعيدا عن حماقات الناس وبعيدا عن السماحات التي استبدت بهم . ليس الحال أن نتساءل أين النهول عن منطق الحياة، هو لدى الناس وهم يتهافون على عاجل في الحياة بسيط إن لم نقل ساذجا أم هو لدى الشاعر العارف بنفض الحياة المستجيب للحررة الوثقى فيها وإنها لحررة الحق والاطلاع على الأسرار الأبدية ولكم تبدو في حجاب سميك عن عامة الناس، ولعل في العلاقة بين الطائر الغريب وهو واقع في إسمار الحياة الدنيا يعيش غريبا بين الناس وهو في غربته غريب كما قال أبو حيان التوحيدي (في) الفصل الثاني عشر من الإشارات الإلهية/ من جهة أولى والبلبل السماوي الطامح إلى حياة أبدية ملؤها النشوة بالحياة العبة وملأها الشعور من معادن الصفاء من جهة ثانية :

الطائر (الغريب) / البلبل (السماوي).

وتدقق اللغة، طرفا ثانيا في هذه الثنائية الفرعية، وإن لها دور المشارك في عملية الإبداع ضمن سياق من الخلق قد على أطراف الشذوذ - الذهني المبدع - وقد انعكست الحال في هذه المقاطع كما انعكست في آثار الشابي كلها .

شرعنا في مقارنة مذكرة لأبي القاسم الشابي مقارنة استلهمت من التوازي بين الخلية البيولوجية والخلية الثقافية، وحسنا أن نقف بها عند الدور الذي تقيده فكرة الاستنساخ وهي تحوم حول الاعتياض عن النواة الجامدة بالنواة المتحركة .

بالرمزية العميقة المباشرة بإيمان عند الشاعر لا يخرج عن كون أن الآتي إنما هو الأفضل .

وقد دارت دلالات الصباح بوصفه النواة في هذه الدائرة على ثنائيات وهي .

- في مستوى التوقيت والرمز : اليوم - الآن

وتحتمل هذه الثنائية دالتين متلازمتين، ترجع الأولى إلى ذات الشاعر وهي إلى منعطف عنده وعلامته الوعي... وترجع الدلالة الثانية إلى الإحباط الملم بأبي القاسم، وكان اليوم والآن تقبضان يعبران عن عمق الإشكال المتمكن من ذات الشابي، وكان الصباح ملتقى سبل متضاربة منبئة بأن العسر يهيمن على الوضع السائد.

- في مستوى الحالة النفسية، وهي علامة على أن الصباح وإن هو ظرف صير، يسعى إلى الاستجابة للرؤية العميقة عند الشابي وهي كسر الموجود والتأسيس للمتشود

الغريب [الأول] لجلجلة النجوم والثاني رفرقة الأحلام وهما يبدوان في الظاهر خارجين عن حالة الشاعر عن عوالمه الباطنية على أن التدبير المتأني يحمل إلى الوقوف عند الصلة بين الشاعر والمحيط والصباح. فالخلجلة والرفرقة من ذات الشاعر وهما يتمكسان بطريقة حميمة في النجوم والأحلام.

- وفي مستوى الرؤية وهي نوعان:

الرؤية الماثلة والرؤية الآتية، أما الأولى فقوامها على إضفاء الصفات النابذة لل لباس على الواقع، فالحياة صور، وهي وضوح يجذب ضد تيار العوائق والعراقل وموسيقى الوجود المكتملة للمشاهد المستسلم من الجمالية، وفيها يتعاقد البصر مع السمع على إيقاع الفن الراجع إلى رمزية الصباح، وأما الثانية فمردها إلى الأحلام على أنها أحلام لا تمت إلى الخيال الخارق بصلة، إنها أحلام الشاعر وهي من بنات الواقع الممكن. وقوام هذا الواقع على الدعوة إلى تغيير المائل، وإلى

والليل بما هو عتمة وظلام يكاد لا يبصر فيه الكائن البشري سوى المجهول من جهة ثانية، إنما هي ثنائية قائمة على قرينة أوجدها الشابي بين الجحود والسواد. ولعل في هذه الثنائية ما يكشف عن موقف الشابي من المحيطين به من الذين وصفهم في شعره بالأوصاف المشينة الراجعة إلى فن في التصوير وإلى تشكيل بلاغي رسم لوحة لهم قائمة في أغاني الحياة.

نفضي خلاصة هذه الدائرة إلى استدعاء فكرة ملكوت بزمام الثقافة العربية الإسلامية ومؤازرها أن التقدم لا يكون إلا نحو الأسوء.

السنا إزاء تشكيل لنواة جديدة ابتدعها الشابي من خلال المقابلة بين ما يريده «القوم» له وما يحرص على أن يكتبه بذاته ؟ وإن في المقابلة تخروفاً منه في عمل تأسيسي مؤداه العزم على التخلص مما يقيد به القوم، وذلك عبر ما يرمزون إليه من التعلق بأهداب الماضي وفي ثنابا المقابلة بناء لنواة جديدة متطلفاً من ذات الشابي، وليست الذات هنا مقصورة على الغاية بقدر ما هي إحالة إلى «الأنا» بما هي تراكم لكل «أنا» يتركب في كل المتلفين فهي عربون التواصل بين «المديد» و«المستطفي» في بيئة تونسية كانت بحاجة إلى الدعوات القابضة على روح التجديد والتطوير في آن.

الدائرة الثالثة :

المستقبل موسيقى الوجود

اليوم الصباح الآن (+ 3)

صورة الحياة أدمغة مفكرة

الرفوقة

تعتبر هذه الدائرة الثالثة عن المأمول عند الشابي فهي - برمتها - تتحول إلى محيط للدائرة السابقة، وتتشكل وظيفتها الثقافية في الكشف عن المنتظر وتأكيده «المرجو» عنده، وفي هذا من التناغم اللطيف في منحنى للثنائيات وفي سجلات الكلام عنده، ما يحتفظ لـ «الصباح»

كسر الأصنام التي تصوغ له الأسباب المتينة للوجود المزيف .

يهدي هذا النص السبيل إلى التأويل وقد رتبنا له مراتب منها :

I - المقابلة الأولى بين الشابي وأبيه :

لا نعني بهذه المقابلة المعنى الحسي بل المعنى الرمزي، فقد عرفنا الحنين الذي يكنه أبو القاسم لأبيه وعرفنا مدى التعلق الذي يشده إليه فاستثناء البعد الحسي ضروري في هذا السياق. وأما البعد الرمزي فهو الذي نحتاج إليه في إطار المقاربة المتوازنة بين الخلية البيولوجية والخلية الثقافية. يعني الأب في عملية تأويل النص التراث/ الموروث وهما يكادان يستويان عند الشابي في هذا المذكرة فهو صمد الأخذ عن السابقين وهو عمدة العمل بما يراه السابقون، وقد حدة هؤلاء للابن مهمة الخلافة للوالد ومقتضوا كل فعل منه نفياً للاجتهاد في السير على منوال الوالد. تتأكدت الظاهر باتجاه ناحية العمل القضائي إلزاماً بالسلطة التي يكاد تكون مطلقة، وفي ذلك امتنان للوالد ومحافظة على المكانة التي ارتقى إليها.

والابن - أبو القاسم الشابي - نافر من وظيفة القضاء عازم على التحرر من التبعية، قاصد إلى اختيار مصيره وكأن المصير لديه محتوم بإرادة منه لا تلين وهو الشاعر الذي عزم على أن يتكبد عن كل التعلقات بالحياة العادية وعن كل العواطف التي تحول بينه وبين مبتغاه. أليست المقابلة - على مستوى الرمز - بين الأب والابن مقابلة مؤداها الوقوف عند الفرق بين التعلق بالتراث- الموروث الجاهز من ناحية والعزم على بناء مرجعية جديدة تحكم للنواة أصولاً مختلفة عن المهد، فهي مرجعية تحرير التواقة، ولا معنى للثة لوأدا من الأصول الأولى بقدر ما لا يخرج عن المراجعة وعن التمرد في سياق الخلق والإضافة. وعلى هذا النحو ندرك جسامه الدعوة التي تبناها الشابي في تغيير النسق الثقافي من قاعدة التقليد

المشبع بالأخذ عن الآباء والأجداد إلى تنوير العقول عبر صقل الذائقة والعملية الإبداعية بصفة عامة ؟

2 - المقابلة الثانية بين الشابي وسائر الناس:

وهي مجتزأة من المقابلة الأولى إلا أن الفرق بينهما كامن في قوة الرقص لدى الشاعر. لقد كمنّت في المقابلة الأولى الرموز الداعية إلى اختلاف الابن عن الأب وأما المقابلة الثانية فقيها نصيب من إرادة في دائرة التفكير والتصرف. وقد نصد الشابي لها عناصر تنضيدا يرمي إلى رسم التباين بينه وبين سائر الناس.

- للشاعر مذهب في الحياة يختلف عن المذهب المتبع من عامة الناس، وفي اختيار المذهب مادة التمييز بينه وبينهم إشارة إلى ما يفصل بينهما من موانع في قطاع التفكير وإلى القرار المتخذ بعد تجريب ودوية وهزل من رفض للعشرة بين الناس. ليس هذا المذهب علامة صريحة على الفرق في المسلك الفكري الذي أتزم أبو القاسم وهو ناجم عن اختيار مرجعية مختلفة على سبيل المثال؟ ليس المذهب أمانة على الاجتهاد في صياغة نواة جديدة قد تبدو كافية للشاعر لصياغة حلبة ناعية مستجدة، وهي في الآن ذاته صالحة للمتلقين الساعين إلى العمل بالتجديد والتطوير؟ السنا إزاء نوعين من الناس، نوع مقلد تابع لكأنه راغب عن الحياة الحقيقية، ونوع يستدرجه الشاعر نحو الخروج عن عتمة التمسك بأهذاب التراث إلى التفتن إلى ما هو من صميم الوجود وهو الصباح الجديد الذي بشر به الشابي في شعره وفي هذه المذكرة أيضا ؟

- للشاعر غربة تأخذه إلى عوالم خاصة لا يدرك مداها إلا من أشربت همتهم زفرات الشعر ومتابعه، الغربة هي مكنم الاقتراق بين الشاعر وسائر الناس. وهي شرارة الوعي أن الكون لديه مختلف وأن الإدراك هذه متولدة الحساسية المرهفة. وترسم الغربة في نفس الشاعر بيتا تحبها نفسه ولا يحبها سائر الناس فيكون الانتقال من مذهب فيه مسابرة للعادي وللمألوف إلى

المذهب المختلف بينه وبين الناس. أليس هو الانتقال من المذهب سليل العقل والتفكير إلى الرسوم المتحركة الباهتة القائمة بينه وبين سائر الناس وتلخص في الشعور والأحاسيس والوجدان بصفة عامة. أليس هو الانتقال الذي يعلن التفرد؟ وليس كالتفرد دعوة للتأسيس الجديد وهو تأسيس يتغنى الأجيال الجديدة التي تعمل حسب المذهب الذي اختاره الشابي وهي تقاد للسن والرسوم التي ارتاحت لهما نفسه.

ليس أمضى من الأيداع في تحريك الخلية الثقافية وفي حمايتها من الجمود ومن الرضى الأعمى بالتقليدي. ولعل هذا السبب هو الذي يدفعنا إلى القول إن الحركة التحريرية التونسية تدفن في أطراف منها كبيرة لأبي القاسم الشابي لأنه حرّر النفوس عبر تحرير الذائقة وعبر الممارسة الأيداعية المنتشرة من التقليد ومن المرجعية الماضية بصفة عامة.

مادنا نستنتج من خلال المقابلتين بالرجوع إلى التوازي بين الخلية البيولوجية والخلية الثقافية ؟ الاستنتاج الأول راجع إلى تجديد النواة بالقياس إلى المقابلة الأولى.

والاستنتاج الثاني آيل إلى تجديد عمل الأجيال بالقياس إلى المقابلة الثانية.

ونحن هنا إزاء القراءة الإيجابية المستلهمة من نظرية

الهوامش والإحالات

- (1) هو الوزير الأول خليل يوحاجيب ابن الشيخ سالم يوحاجيب
- (2) أبو القاسم الشابي، المذكرات، مؤسسة جاترة عبد العزيز سعود البياطين للإيداع الشعري، الطبعة الأولى دار الغرب الإسلامي، 1994، تحقيق ومراجعة كمال عمران صص 100 - 103
- (3) Colin Mastres, Noire A D N et Nous, vivre avec les Biotechniques, traduit de l'anglais par Sophie Zuber - série Va Savoir, Paris 2008 - 1er chapitre
- (4) انظر على سبيل المثال محمد عماد الحارثي، تكوّن العقل العربي للمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1984
- (5) الشوكاني، محمد بن علي، القول المفيد في أدلة الاجتهاد والتقليد، دار العلم الكويت 1970
- (6) هسي حدادن، أسس التقدم عند مفكري الإسلام ط 1 دار الشروق للنشر والتوزيع عمان الأردن 1988
- (7) انظر كتاب: ياسر سليمان، اللغة العربية والهوية والقومية، جامعة إحصيرة للنشر ص 4 وما بعد.
- (8) MCLAREN ANNE Le Clonage, conseil de l'Europe (Regard éthique) Paris, 2002 1er chapitre
- (9) نفسه صص 43-52
- (10) الأمثلة كثيرة في هذا السياق : أبو العلاء المرعي الذي أبذل سنة الكتابة الشرية مما غلب عليها من عقل إلى حيال والسنة الشعرية من الخيال إلى العقل في اللزومات وكذلك الشأن مع ابن خفاجة قديما ومع الشابي شعرا حديثا ومع بدر شاكر السياب... أليست الأمثلة بحاجة إلى الدرس في إطار ما يستجد من المناهج ومن المقاربات وهي من دعائم التطوير في الثقافة وفي الأيداع

من أجل أجوبة عرفانية عن سؤال عبقرية الشابي

محمد صالح بن عمر

الإلهي شأن تفاصيل صغيرة لا تمس الجوهر. بل
ستوجه اهتمامنا إلى الأسباب العميقة الكامنة وراءها،
تلك التي تقتصر عن إدراكها، بنهيا، مناهج تحليل
الخطاب، لهذا فكيف عن بعضها.

حين نتأمل الجدونة البحثية والتقدير الضخمة التي
تكوّنت حول تجربة الشابي لا نعدم بعض المحاولات
العرضية المحدودة في الوقوف على تلك الأسباب
إلا أنها تظل، في حد ذاتها، غير مقنعة معرفيا بحكم
طابعها الانطباعي أو التخميني. ويمكن اختزال هذه
المحاولات في ثلاث أساسية أضحت من فرط التكرار
شديدة الشيوع والتداول وهي: أولا: انتماء الشابي إلى
البيئة الجريدية ذات الطبيعة الواحية الخلابة وإن لم
يقم فيها إلا في فترات قصيرة، ثانيا: اكتشافه المبكر
للموتطيقية العربية في وسط أدبي محلي كانت تطغى
عليه الشعيرة التقليدية نظرية وممارسة، ثالثا: إصابته
بمرض تضخم القلب الذي قد ترجع أعراضه الأولى،
إلى عهد طفولة الشاعر الباكرة، ثم تفاقم تدريجيا مولدا
لديه حساسية شديدة الإرهاف مقترنة برؤية تشاؤمية
قائمة للحياة والوجود.

كان لفظ «العبقرية»، إلى عهد قريب، من الألفاظ
التي يتحاشى جل العلماء استعمالها، لارتباط دلالاته منذ
القديم بحقل الخرافة، مفصلين عليه المصطلح العلمي
الحديث «التفوق الذهني» (1) وذلك لا يمكن حذف
الملكات الذهنية بأنواعها لدى الفرد لضوابط التمس
الموضوعي الصارم بإجراء اختبارات علمية فائقة الدقة
لكن ها إن علم العرفانيات (2) - وهو علم وليد لكنه
أخذ في النماء والانتساع - ينكب منذ بضع سنوات على
ظاهرة «العبقرية»، مفرقا بينها وبين «التفوق الذهني».

وعلى الرغم من أنّ هذا المبحث لا يزال في بدايته
فقد يكون من المفيد أن نستثمر نتائجه الحالية من
محاولة فك لغز لم ينفك يحير دارسي شعر أبي القاسم
الشابي - وجلهم إن لم نقل كلهم من الأدباء وأساتذة
الأدب - وهو السر في هذه الشعرية العالية التي تسم
بعمق وكثافة نادرين قصائد ذلك الشاب الذي لم يعيش
سوى خمسة وعشرين عاما والذي امتدت تجربته، مع
هذا، إحدى عشرة سنة (1923 - 1934).

لن نبهت، إذن، في مظاهر شعرية قصائده الخارقة
التي توقف عندها عشرات الباحثين والنقاد ولم يختلقوا

ولاديا، بحث المغامرة. وهو ما يجعله يضيق ذرعا بالساند فيتمرد على القيم المستبثة ويعمل الرفض القاطع للامثالية (3) بجميع أشكالها. والامثلة على ذلك في شعر الشابي كثيرة، شديدة التنوع. واللافت في هذه الثورة العارمة الساحقة أمراً: الأول هو شموليتها. فهي موجهة ضد الاستعمار («إلى غداة العالم» ص 206 - 261) وضد الشعب («التي المجنول ص ص 145 - 149») معا بل ضد الجنس البشري مطلقا والكون الذي يأويه. وفي هذا يقول («زوبعة في ظلام» ص 255):

لو كان هذا الكون في قبضي
ألفيته في النار، نار الجحيم
ما هذه الدنيا وهذا السورى
وذلك الأفق وتلك النجوم
النار أولى ببنييد الأسرى
وسرح الموت وعش الهوم

أما العنصر الثاني البارز في هذه الثورة فهو أن دوافعها الأصلية نفسية عاطفية لا فكية إيديولوجية. وهذا هو المحرك الأساسي في القضية التي نحن بصدد تناولها. ذلك أن حقائق العنقري الثابتة أيضا أن يكون على عكس المتفوق الذهني شخصية انطوائية (4) لا بسيطة. فالمتفوق في حاجة إلى التواصل التام مع محيطه البشري للسيطرة عليه وتسييره. أما العنقري فإنه يقيم حواجز منيعة شاهقة بينه وبين الآخرين لا حذرا منهم أو وجلا بل تعاليا عما هم فيه من وضاعة وانحطاط. وذلك لإحساسه العميق بالتفرد وسط قطع ليس من نقاسة معدنة وثقافة جوهره ومع ذلك يشيح عنه احتقارا أو تجاهلا أو إعراضا.

هذه المعاني عالية التردد في شعر الشابي من ذلك قوله («مناجاة عصفور» ص 106):

ما في وجود الناس شيء به
يرضى فؤادي أو يسر ضميري
فإذا استمعت حديثهم ألفتهم
غنا يغيب بركة وفنــــــــــــــــور

ولئن كنا لا ننفي، مبدئيا، إسهام هذه العوامل كلها أو بعضها في إدكاء شاعرية الشابي الخارقة فإنه لا يمكن عقلا أن تكون هي التي أوجدتها. والا فلم لم تنجب البيئة الجريدية شاعرا آخر في مثل نبوغ الشابي ولم لم ترتق إلى مستوى تجربته الفنية تجارب الشعراء التونسيين الذين عاصروه واستهوتهم مثله الرومنظيقية في وقت مبكر مثل مصطفى خريّف وسعيد أبي بكر ولا تجارب الذين أصيبوا من بعده بأمراض قاتلة؟

هكذا نرى إذن، أن العوامل الخارجية مهما كانت قوّتها ودرجة تأثيرها فلا يمكن أن تفسر وحدها تفتت الملكات الإبداعية لدى شخص ما. بل قصارى ما تصطلع به هو المساعدة على تنشيط تلك الملكات بعد تفتتها. وهذا ما يدعو إلى النبش تحت العوامل المذكورة على التفتيق يكشف لنا عن العوامل الذاتية الحقيقية الكامنة في الأعماق.

نميل إلى الاعتقاد بدءا أن الشعرية العالية في قصائد الشابي ليست ناتجة عن مجرد إحكامه للصناعتين العروضية والبلاغية والمامة بمعجم اللغة العربية الفصحى ودقائقها النحوية والأسلوبية. وذلك بحكم أن الشابي وقصر تجربته. وإنما نفترض أنها ترجع أصلا إلى تمتعه بملكات إبداعية فطرية ولادية خارقة. وهي التي تسمى مجتمعة «عبقرية». ولإثبات صحة هذه الفرضية سنحاول النظر في مدى استجابته للشروط العرفانية التي حددت «العبقرية»، انطلاقا من مدوّنته الشعرية.

لا تتحدد صفات «العنقري» بالمقارنة بينه وبين الإنسان العادي وإن كنا نحن في تونس لا نزال، مع الأسف الشديد، نخلط بين هذين حتى في بعض الأطروحات والرسائل الجامعية وإنما بينه وبين المتفوق الذهني. وأوّل فرق بينهما أن المتفوق الذهني غالبا ما يتهبّ المغامرة خوفا من الاخفاق، حرصا منه على اجتناب الوقوع في الخطأ لما جبل عليه من قدرة فائقة على استيعاب المعلومات وتوظيفها في التطبيق. وهو ما يدفعه إلى محاولة السيطرة على الواقع والتحكم فيه بدلا من الرغبة في تغييره. أما «العنقري» فهو مسكون،

وإذا حضرت جموعهم الفيتي
ما بينهم كالبلبل المأسور

متوخذا بمواطني ومشاعري
وخواطري وكأبتي ومسروري

يتنابني حرج الحياة كأنني
منهم بوهلة جندل وصخور

وقوله في قصيدة «النبى المجهول» (ص 147):

هكذا قال شاعر فيلسوف
عاش في شعبه الغني بتعس

جهل الناس روحه وأغانيها
فساموا شعوره سوم بخصس

فهو في مذهب الحياة نبي
وهو في شعبه مصاب بمس

وقول في قصيدة «أحلام شاعر» (ص 167):

ليت لي أن أعيش في هذه الدنيا
سعيها بوحلتي وإنفرادي

أصرف العمر في الجبال وفي الغابات
بين الصنوبر الميصاد

ليس لي من شواغل العيش ما يصرف
نفسى عن استماع فؤادي

ومما يدل على أن تطوائفة الشابي حالة ولادية لا
مكتسبة أنها تقرن لديه بكآبة متأصلة. ومن خصائص
هذا الضرب من الكآبة غموض أسبابها عند المصاب بها
نفسه. وقد صوّرها الشاعر بوضوح في قصيدته «الكآبة
المجهولة» (ص ص 46 - 48)، ومما جاء فيها قوله:

كأبني خالفت نظائرها

غريبة في عوالم الحزن

كأبني فكرة مفردة

مجهولة من مسامح الزمن

وقوله:

كآبة الناس شعلة ومتى

مرّت ليال خبت مع الأمد

أما اكتنابي فلوحة سكنت

روحي وتبقى بها إلى الأبد

يؤكد هذا، إذن، ما ذهبنا إليه، منذ حين، من
أن ثورة الشابي ذات طابع نفسي عاطفي لا فكري
إيديولوجي، إذ هي نابعة من كآبة ولادية دفعت بالذات
إلى الانطواء. ولما اقترن لديها ذلك الانطواء بمواهب
خارقة وعت تفردا وسط محيطها الاجتماعي والثقافي
الضيق والكوني الفسيح على حدّ سواء، مقابل استهانة
ذلك المحيط بعقريتها. فوجدت نفسها مدفوعة دفعا إلى
الثورة على كل شيء ثورة عاتية مدققة لا تبقي وتذر.

وللزيادة في توضيح أسباب هذه الثورة باستطاعتنا أن
نعدّد الأمثلة التي عبّر فيها الشابي عن شعوره بالإحباط
(5) سواء داخل مجتمعه أو وسط الكون. والشعور
بالإحباط هو أيضا من المشاعر الملازمة للعبيري، لأنه
هو الذي يشكّل لديه حافزا على مصادمة السائد أملا في
تجاوزه وإحلال محله بديلا إيجابيا مشرقا

بقول الشابي في قصيدة «المساء الحزين» (ص 99):

وأقبل كلّ إلى أهله سوى

أملى المستطار الغريب

فقد تاه في معبات الحياة

وسدت عليه مناحي الدروب

وظلّ شريدا وحيدا بعيدا

يغالب عنف الحياة المصيب

ويقول في قصيدة «الدنيا الميتة» (ص 271):

الشاعر الموهوب يهرق فنه

هذرا على الأقدام والأعقاب

ويعيش في كون عقيم ميت

قد شيدته غباوة الأحقاب

ومن الحالات الفارقة أيضا لدى العبيري الانشطار
(6). وهو ضرب من الإحساس بالغربة يصيب الصورة
الذهنية التي حملها الفرد لذاته وللواقع وتجنس هذه

الحالة عند الشابي في شعور قوي بعدم التوافق بين عقله الهادئ وقلبه الجرموح. وقد خصص لتصوير هذا الشعور قصيدة برمتها هي قصيدة «أكثر يا قلبي فمأذا تروم» التي يقول فيها:

يا قلبي الداجي إلام الوجود؟
إن لم ألم قلبي فمن ذا ألوم؟
مالك لا تصغي لغير الأسى
مالك لا ترنو لغير الكلوم؟

ويشمل هذا الإحساس بعدم التوافق علاقة ذات الشاعر بالواقع. وفي ذلك يقول «صوت تائه» (ص 116):

شردت عن وطني السماوي الذي
ما كان يوما واحدا مضموما
شردت عن وطني الجميل... أنا الشقي
فعلست مشطور الفؤاد بنميا
في غربة روحية ملمسونة

أشواقها تقضي عطاشا هيبا
ومثلما نلاحظ في هذين الشاهدَيْن يذوي الإحساس بالانبطار إلى صياغة أسئلة وجودية. وهو ما قد يمهد السبل إلى تصميم البديل الايجابي المنشود. وعندها تتحقق الإضافة التي لا يقدر عليها بديهيها إلا العبقري.

لكن هذه الحالات الأربع: الانطوائية والكآبة المتأصلة والشعور بالاحباط والانبطار وإن كانت مشتركة مع المصاب بانقصام الشخصية (7) فإنها لدى العبقري لا تؤدي إلى الانهيار التام والاستسلام لأنه، بخلاف ذلك المريض، يجد متفسا في الإبداع، بفضل ملكاته الفنية الخارقة وهي قدراته التخيلية والحلمية والإدراكية والحسية الفائقة. وهذا هو السبب الذي يجعل ثورته على السائد ثورة إيجابية أي بناءة إذ هو يهدف لقيم على أنقاض ما يهدمه بديلا جديدا.

كما أنّ تلك الحالات وإن كانت مجتمعة من قبيل الذهانات (8) لا المعصبات (9) أي باللغة العامة ضربا من الجون فإنها لا تصل عند العبقري إلى درجة الاختيال

بالمعنى الطبي أي فقدان العقل تماما. بل تبقى في مستوى ما يسمى «الجنون الفني». وهي صفة ملازمة للمبدع مهما يكن المجال الفني الذي ينشط فيه.

فما هي مواصفات هذا «الجنون الفني»؟ وإلى أي حد تنطبق على أبي القاسم الشابي من خلال شعره؟

يتشكل الجنون الفني في أربعة مظاهر أساسية هي: الصدور عن اللاعقل (10) والجاذبية إلى أسفل وغريزة الموت (11) والانخطاف.

فالصدور عن اللاعقل هو من أهم الأسس التي أرسى عليها الشابي مفهومه للشعر.

وذلك بأن عدّ الشعور المصدر الأوحد للإبداع الفني. وقد صوّر هذا المفهوم في قصيدته «فكرة الفنان» التي يقول فيها (ص 187):

وأجعل شعورك في الطبيعة قائدا
فهو الخبير بتيهها المسحور
صحب الحياة صغيرة ومشى بها
بين الجمامج والدم المهدور
.....

والعقل رغم مشيه ووقاره
مازال في الأيام جدّ صغير
يمشي.... فتصرعه الرياح فيثني
متوجعا كالظائر المكسور

ويظلّ يسأل نفسه متغلسا
متنظبا في خضة وضرور:

عما تحجبه الكواكب خلفها
من سرّ هذا العالم المنسور

وهو المهشم بالمواصف ! يا له
من ساذج متغلس مغرور

وفي سياقات أخرى يستخدم الشابي حرفيا «الجنون» بالمعنى الايجابي لا السلبي كما في قوله («تحت الغصون» ص 244):

قيليني وأسكريي نغري الصادي

وقلي وقتتي وجنوني

وفي قوله متحدنا عن المساء «المساء الحزين» ص 93:

أصاد لنفسي خيالا جميلا لقد حججته صُروف السنين
فطافت به هجسات الأسى وعادت لها خطوات الجنون

فهذا المفهوم للإبداع الفني هو الوحيد الذي يقره علم العرفانيات، على اعتبار أن المقلد المتبع لا يبرح الدوران في ذلك العفلي. لذلك فقصارى ما يقدر على إنشائه هو جودة الصناعة. أما الابتكار في هذا المجال فهو حصرا من ثمار النشاط اللاعقلي للإنسان. وهذا هو السرّ فيما يتسم به العمل الإبداعي الحقيقي من توهج وحيوية وما يتولد عنه لدى المستقبل من ارتباك واندهاش. وهو ما ينطبق تمام الانطباق على كل قصائد الشابي بلا استثناء حتى التي كتبها في طفولته

وأما المجاذبية إلى أسفل (12) فتجسد في ضرب من «الزول» تحل بمقتضاه في ذهن الفنان النواة الدلالية التأسيسية للعمل الفني الذي سينشئ ثم يلمسها بالوحد تلو الآخر. ويتحقق كل ذلك في حالة من المعاناة الشديدة تشبه المخاض، لا تتوقف إلا عند ميلاد الأثر. وإنّ هذه الحالة بالذات هي التي كانت تتاب الشابي - حسب شهادة صديقه زين العابدين السنوسي - عند إنشائه لقصائده. وفي هذا يقول:

«إذا رجعتنا إلى أربابنا المعاصرين عرفنا أنّ المرحوم أبا القاسم الشابي لم يكن يستزل الشعر ولكنه كان يفيض عليه مهاجمة تمنعه الراحة والنوم. فيصوغ القصيدة بيتا بيتا ويتجهج كل واحدة بمفردها في ليله وطلامه الدامس ولا تعارقه تلك الحال حتى يستعرج ما جاش بضميره شعرا محكما».

ونذكر من هذا أن الشاعر العبقري ليس ذاك الذي يذهب إلى القصيدة ليكتبها بل هو الذي تأتيه القصيدة منقادا وتكتب على يديه.

ويعتبر علماء تحليل النفس حركة الزول تلك بأنها

من فعل غريزة الموت الكامنة في لاوعي الكائن البشري. فمثلما أن غريزة البقاء تدفعه إلى التغذية والتوقي من الأخطار فإن غريزة الموت المضادة لها تجعل خلايا جسمه تحنّ لا شعوريا إلى ما كانت عليه قبل أن تدبّ فيها الحياة. وهذا الحنين اللاواعي وهو ضرب من الاستجابة لجاذبية خفية غالبا ما تتجسم في إحساس لا واع قوي بالسقوط في هوة الفناء. وإنّ التأمل في شعر الشابي بيتا بيتا ليلاحظ التواتر المرتفع لصور الموت المعترنة بالانحدار. من ذلك قوله في قصيدة «الأشواق

التائهة» (ص 166) مخاطبا صميم الحياة:

كنت في فجرح المفلّج بالسحر

ففضاء من الشيد الهادي

وسحابا من الرؤى يتهدى

في ضمير الأزال والأبدا

وضياء يماقن العالم السرحب

ويسرى في كسل خاف وباد

وانقضى الفجر فساندثرت

من الأق سرابا إلى صميم الوادي

ويقول في قصيدة «في ظل وادي الموت» (ص 205):

ثم ماذا؟ هذا أنا صرت في الدنيا

بعيدا عن لهوها وغناها

في ظلام الفناء أدفن أيامي

ولا أستطيع حتى بكائها

وزهور الحياة نهوي بصمت

محزن مضجر على قدميّا

جف سحر الحياة يا قلبي الباكي

فهنا تجرّب الموت هيّا

ويقوم علماء تحليل النفس علاقة بين هذه القوة في الجذب إلى الأسفل والنشاط اللاعقلي للكائن البشري ويربطون في نطاق ذلك بين الفن والحب والضحك من جهة والجنون من ناحية ثانية، على اعتبار تلك المناشط أو الحالات تحل بالإنسان حولا دون أدنى إرادة منه.

وقوله في قصيدة «صفحة من كتاب الدموع» (ص 156) متحدثا عن الشاعر:

بالأسى له شفق في الكون

يضيئ الأفق تورد

واليوم لقد غشاه الليل

فما في العالم يسمده

غناه الأسى وأطربه

وشجاء اليوم فما غده؟

وقوله في قصيدة «في ظل وادي الموت» (ص 203):

نحن تمشي وحولنا هاته الأكو

ن تمشي ... لكن لأية هاية؟

نحن نضل مع العاصف للشمس

وهذا الربيع ينشع ناسه

نحن نلوا رواية الكون للموت

ولكن ماذا غنم الرواية؟

هكذا قلت للربيع فقالت:

سل ضمير الوجود: كيف البداية؟

خاتمة :

يتضح جليا، إذن، أنّ شعر الشابي يستجيب عرفانيا لشروط العبقرية من حيث إنه يحمل بصمات ملكات إبداعية خارقة. وهو ما يفسر استمرار تفوق نفسه الشعري محليا ومغربيا سبعين عاما بعد وفاته ورغم قصر تجربته زمنيا، كما يفسر تواصل انكباب الباحثين والنقاد على هذه التجربة إلى اليوم رغم ضخامة المدونة النقدية التي تشكلت حولها. وكل أملنا أن يلتفت إلى شعر الشابي ونثره الآن باحثون من غير اختصاص اللغة والأدب لا سيما في ميادين العصبية (14) والجينية (15) وتحليل النفس (16).

لكن هذه القوة الجاذبة إلى أسفل ليست لها، على كل حال، الهيمنة المطلقة على الذات المبدعة إذ تنصدى لها وتخفف من حدتها لدى العبقرى قوة ضديدة رادعة هي قوة الانخفاف. وهي عبارة عن ضرب من الاتصال الدماغى (13) بمصادر إلهام بعيدة خفية يحس بوجودها الفنان دون أن يكون قادرا على تحديد مواقعها. ونجد في شعر الشابي إحالات مكثفة إلى تلك المصادر التي غالبا تتخذ صور كائنات خارقة يستلقتها ويستلهم منها الأفكار والمعاني على عادة اليونانيين القدامى نحو «غائيات الشعر» (ص 82) و«المذاري الخالدات» (ص 82) و«ربة الشعر» (ص 99) و«عروس النور» (ص 107) و«بنات الظلام» (ص 108) و«مذاري الغاب» (ص 131) و«آلهة الشرور» (ص 192) و«ربة النسيان» (ص 195) و«بنات الجحيم» (ص 197) و«عراس الغاب» (ص 225) و«عروس الجبال» (ص 228) و«مذاري الشعر» (ص 237)

ومن صفات العبقرى الثابتة أيضا ميله إلى الاستشراف الزمني. وذلك بالتنقل بين الأزمنة الثلاثة جثة وذهايا، بحثا عن موقع مناسب تكون منه الوظيفة شالكة إرفي شعر الشابي حضور قوي لهذه النرجة من «ذلك قوة» في قصيدة «الني المجهول» (ص 148):

كان في كوخه الجميل مقبما

يسأل الكون في عشوع وهمس

عن مصب الحياة أين مداه؟

وصميم الوجود أيا ن يرسي

وأريج الورود في كل واد

ونشيد الطيور حين تسمي

وهزيم الرياح في كل فج

ورسوم الحياة من أس أس

وأغاني الرعاة أين يواربها

سكون الفضا وأيان تسمي؟

المصادر والمراجع

- 1) أبو القاسم الشابي: أغاني أخلاق، الطبعة الخامسة، الدار التونسية للنشر، تونس (1980)
- 2) Dean Keith Simonton, Genius and creativity : Selected papers, Ablex 1997
- Origins of genius : Darwinian perspectives on creativity Oxford University Press 1999.
- 3) Larousse de la médecine, Librairie Larousse, Paris 1976.

الهوامش والإحالات

- 1) التعرق الذهني (Le surdouement)
- 2) المعارفيات (Les sciences cognitives).
- 3) الامتثال (Le conformisme)
- 4) انطوائية (L'autisme).
- 5) الشعور بالإحباط (La frustration)
- 6) الانسحاب (Le désempolement)
- 7) انقسام الشخصية (Schizophrénie)
- 8) النُحْشَان (La psychose)
- 9) العُصَاب (La névrose).
- 10) اللاعقلي (L'irrationnel).
- 11) غريزة الموت (L'instinct de mort)
- 12) الجاذبية إلى أسفل (L'attraction vers le bas).
- 13) الاتصال الدماغى (La Connexion cérébrale).
- 14) العصبيات (Les Neuro-sciences).
- 15) الخبيثات (Le génétique)
- 16) علم النفس النفسى (La psychanalyse).

أصوات الآخرين في أدب الشابي

فؤاد القرغوري

البشري بصفة عامة والخطاب الأدبي بصفة خاصة
وبصيرورتها.

ويمكن لنظرية التناص (2) حضور متميز في عملنا
هذا وخاصة على النحو الذي تبلورت به عند رائدها
الرؤسي ميخائيل باختين (3).

فإن هذا التقديم إلى أدب الشابي وإلى
الدراسات التي غاصت فيه أو حامت حوله، لا حظنا
أن هذه الدراسات ليست في جميع الحالات إلا أحد
صنفين لا ثالث لهما.

فهي إما قول بإبداع الرجل وعبقريته ونبوغه يستوي
في ذلك الدرس الأسلوبى والغرضى لأدبه، أو التأمل
الفلسفى فيه المدعوم بين الفينة والأخرى ببعض مفاهيم
التحليل النفسى وهذا الصنف الأول من البحوث يمثل
الجانب الأوفر من الدراسات الشابية

أما الصنف الثانى الذى يشكّل جانباً صغيراً
من هذه الدراسات فيضمّ بعض المحاولات ذات
المنزع المقارنى (4) الذى يسعى إلى إبراز
مصادر أدب الشابي والمؤثرات القومية والأجنبية
التي فعلت فيه فعلها، وجعلته يخرج أدبه على
الصورة التي نعرف.

تطمح هذه المحاولة في البحث إلى الجمع بين
محورين متكاملين، ونعني على وجه التحديد محور
القضايا النظرية ومحور الدراسات الشابية

فمحاولتنا هذه تريد أن تكون في الوقت نفسه قولاً
في أدب أبي القاسم، هذا المعين الذي لا ينضب،
وتفكيراً في شأن الخطاب الأدبي بصفة عامة، وفي
كيمية نشأته وتشكّله ونموّه وتطوّره.

محاولتنا هذه تجهد إذن إلى أن تكون في الوقت
نفسه نقداً وتأويلاً، ما دام مدارها على مدونة معلومة
هي أدب أبي القاسم، كما تطمح إلى أن تكون بحثاً
إنشائياً (1) ما دام أفقها ومنتهاها الخطاب الأدبي
في مطلق التصوّر أي بصرف النظر عن المكان
والزمان واللغة.

ولن يكون التقّد أو التأويل منفصلاً في هذه المحاولة
عن العمل الإنشائي. إنّما ستجرى الأمور مجرى جدلياً
على النحو الذي يكون به خطابنا في ذات الحين مقدّماً
إنشائياً دون فصل بين المستويين.

ونودّ أن نشير - بعد هذا إلى أننا اخترنا أن نبحت
في أصوات الآخرين في أدب الشابي ونحن تحت وطأة
التصورات النظرية والمنهجية المتصلة بنشأة الخطاب

بكلامهم، ويكتب بتوصهم، ما دامت اللغة مادة الأدب، وما دامت مفردات اللغة التي نستعملها مسكونة بأصوات الآخرين.

مأساة المتكلم أنه ساعة التلفظ أو الكتابة لا يظفر بالكلمة البكر، إنما هو الكلام المستعمل المستهلك المعاد، فاللغة مؤسسة اجتماعية. وقد أحسّ عترة العبي بوطأة هذه المؤسسة ويقودها حين أراد أن يعبر عن حبه تعبيراً لم يسبقه إليه أحد. فقال: «هل غادر الشعراء من مترّد؟» لكنه سرعان ما انخرط في القول المتعارف عليه قوقوف على الأطلال: «أم هل عرف الدار بعد توهم».

يبدو الأدب إذن مجالاً تتصارع فيه قوتان متناقضتان: اللغة من حيث هي مؤسسة اجتماعية مسكونة بأصوات مستعملها، وورقة الأدب في اختراق هذه المؤسسة والمنازعة لها إلى عالم آخر لم يسم بعد ولم يعبر عنه.

وكان قدير الخلق بواسطة اللغة أن يتواصل فيه الصراع بين هذين البعدين، لكن كان سمة الإبداع وآيته الكبرى أن المبدع حين يؤلف بين أصوات الآخرين يوفق في أن يخلق منها سمفونية هي من بديع صنعه ورائق تنعيمه. فإذا السمفونية جديدة رقاقة مناسبة وإن كانت مادتها من أصوات الآخرين.

فما نصيب أدب الشابي من الإبداع في ضوء هذه المقدمات؟

يبدو لنا من المهم في سياق الإجابة عن هذا السؤال أن نلح على أن الشابي كان في إنتاجه للأدب يخلق من مبدأ نظري مؤداه أن لا سبيل إلى إبداع دون إرهاب السمع إلى أصوات الآخرين. وأصوات الآخرين المعنية بالامر عند الشابي هي خاصة أصوات الأدباء الغربيين، وبالأخص أصوات الرومنطيين منهم. ومثل هذا التصور النظري لإنتاج الأدب «الحق» الذي عبر عنه الشابي في سياقات عديدة من «الرسائل» (9) و«المذكرات» (10) وخاصة في «الإلمامة» (11)

وتبدو العلاقة بين هذين الصنفين من الدراسات علاقة تقابل. فلئن بدا الصنف الأول منها حريصاً على غرس الشابي وأدبه في العبقريّة والإبداع حدّ الارتقاء بهما إلى مستوى الأسطورة أحياناً، فإن الصنف الثاني يبدو أميل إلى نزح هذا الغلاف الأسطوري عن الشابي وأدبه، وأحرص على ردّهما إلى نصوص أخرى أثرت فيهما تأثيراً حتى كأنه لا فضل للشابي ولأدبه سوى إعادة إنتاج هذه النصوص السابقة. بل إنّ لصاحب هذا البحث دراسة عنوانها «أثر رواية رافائيل» (5) للامارتين (6) بترجمة أحمد حسن الزيات (7) في قصيدة «صلوات في هيكل الحب» لأبي القاسم الشابي» (8) يبين فيها تأثير الشابي الواضح برواية «رافائيل» تأثيراً بدأ في مستوى المعجم والمبارة والأسلوب، وقد سعينا إلى إبراز هذا التأثير بواسطة جداول مقارنة يبدو فيها نصّ الشابي في بعض الأحيان مكرّار النصّ «رافائيل».

لكن صاحب هذا البحث صار يتجاوز هذه القراءة كلما عاد إليها بالقراءة والتفكير. لا يعني هذا أن ما عاينه من أوجه الشبه والتماثل بين النصين ما عاد قائماً، لكنه ينكر خاصة خلاصة دراسته، وقد جاءت في صيغة هذا السؤال: ما قيمة الإبداع حين يكون إعادة إنتاج لنصوص الآخرين؟

والحقيقة أنني أنجزت هذه الدراسة حين كنت مهتماً بعلم الأدب المقارن ويمتجه في البحث قبل أن أكتشف حدوده في ضوء نظرية التناسق وأفاقها. وهي نظرية تبدو أكثر شمولاً ووعياً بشروط نشأة الخطاب الأدبي نشأة لغوية واجتماعية تاريخية.

وكان الانطلاق من هذه النظرية يجعل عنوان بحثنا هذا باطلاً فأصوات الآخرين ليس أمراً يختص به أدب الشابي دون سواه، إنما قدر الأدب، أيّا كان صاحبه أو جنسيته، أن يصنع بأصوات الآخرين، ويؤلف

وجه التحديد، إنَّما ترجع إلى هذه الفترة أو إلى ما بعدها بقليل، أي قبل بداية اكتشاف نصوص المهجرين انطلاقاً من سنة 1925.

لكن جانباً كبيراً من نصوص «أغاني الحياة» يبيِّن أنَّ علاقة الشابي بالأصوات التقليدية سرعان ما تأزَّمت. وهذا التآزم الذي بدأ منذ سنة 1925 مثلاً أشرنا إلى ذلك بلغ ذروته كما هو معلوم في محاضراته الشهيرة حول موضوع «الخيال الشعري عند العرب» (14).

على هذا النحو أقبل الشابي على كتابة النصّ المضاد. وقد اتخذ من الأصوات الرومنطيقية الغريبة أداة «يفتح بها صوت الأب» استناداً إلى التعبير المتداول في المجال النصائي.

يعلِّى هذا النحو استطاع الشابي بدايةً من سنة 1925، وبنسق تصاعدي متدرج، أن يستحضر في نصوصه أصوات الرومنطقيين العرب والأجانب، وأن يعبّر في صوته على النحو الذي تحقق به في الأبداع، أي خلق عمدة جديدة بالتأليف بين أصوات أخرى سابقة.

وهذا الحكم نراه يطبق على معظم نصوص «أغاني الحياة» التي كتبت بعد سنة 1925، مع تفاوت في الدرجة لا في الطبيعة ولعلّه ليس من باب الصدفة أن كتب الشابي في سنة 1925 قصيدة بعنوان «الصبيحة»، وهي السنة التي انطلق فيها صوته من قمم الكلام التقليدي.

ونودّ أن نتحدّد نصّ «صلوات في هيكل الحب» نموذجاً للبرهنة على صحة ما نزعم. ففي هذا النصّ تترأى نصوص هي رواية «رفائيل»، ورواية الأجنحة المتكسرة (15)، وغيرها، وفيه تتداخل أصوات هي صوت لامارتين وصوت جبران وأصوات غيرهما من الرومنطقيين. لكنّ نصّ «الصلوات» يتجاوز هذه النصوص. وصوت الشابي فيه واضح التبرأت

الخطيرة التي قدّم بها لديوان «النبوع» (12) لأحمد زكي أبي شادي، مثل هذا تصوّر وإن كان لا يرقى إلى دقة نظرية التناصّ ولا إلى شمولها الإنشائي، فإنّه مع ذلك يجعلنا نتلقّى حديث الشابي بعد ذلك عن الوحي والإلهام في قول الأدب بكثير من العذر والوعي بنسبة الأمور، حتى لا نقع فيما وقعت فيه بعض الدراسات المعنية بالمسك بلحظة الإبداع وبالبحت عن منابت الشعر الأولى وعن ساعة المكاشفة الشعرية المتسرّبة بالغموض.

على هذا النحو إذن أنصت الشابي ملياً إلى أصوات أدبية دوّت قبله في دنيا الأدب. وما كان له أن يفعل غير هذا. ومن هذه الأصوات ماهو قومي صميم يتسبب إلى مجال الإبداع العربي. ومنها ماهو أجنبي غربي رومنطقي بالخصوص. وقد بيّنا في أطروحتنا التي عنوانها «أهمّ مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث وأهمّ المؤثرات الأجنبية فيها» (13) طبيعة هذه الأصوات والسبل التي سلكها الشابي لانتقاطها وصياغتها بواسطتها.

وإنّنا لتصفّح ديوان «أغاني الحياة» مثلاً، فإنّنا هو كالغالب عند الشابي مسكون بأصوات الآخرين ونصوصهم.

وتبدو علاقة الشابي بالأصوات التقليدية في بعض نصوصه علاقة انسجام كامل يندمج فيها صوت أبي القاسم فلا تبيّن نفخته، فينتفي الإبداع عندئذ، وتحل محله إعادة إنتاج النصّ التقليدي معجماً وبلاغة. وتندرج في هذا الصنف من نصوص الشابي مجموعة من النصوص منها «الغزال الفاتن»، «إياك»، «كهرياء الغرام»، و«عود الغواني»، «ليلة عند الحبيب».

ولكن كتب النصّ الأول بتاريخ 23 فيفري 1923، أي قبل أن يصبح للشابي صوت بالمعنى الفيزيولوجي فضلاً عن المعنى الأدبي الشعري، فإنّنا نرتجح أنّ سائر النصوص المذكورة والتي لا نعرف تاريخ كتابتها على

وإذ تناولنا هذه القصيدة بالدرس والتحليل في بحثنا الذي سبقته الإشارة إليه، فإننا نكتفي بتأكيد اعتقادنا أن الإبداع في قصيدة «صلوات في هيكل الحب» لا يتمثل في ترديد المعاني والصور الرومطيقية المعروفة، أو في التركيب السردى البسيط الذي ركّب به النصّ فحسب، بل يتمثل هذا الإبداع خاصة في البنية الأيقاعية والتغمية التي يمتاز بها النصّ.

فقد استطاع الشابي فيما يبدو أن يمتصّ نصين روائيين مع تفاوت في درجة التأثير، وأن يختزلها ويذيبهما في نسق إيقاعي ونغمي أتاح له أن يقول الأشياء، قولا قديما جديدا، وأن يصف تجربة الحب وصفا معادا ويكرّره في الحين ذاته. كذا يدور الكلام على نفسه في حركة لولبية لا تنتهي، فيتبيح لأحرار أن يقولوا ما يقولونه الأول بواسطة ما قاله.

فهل في هذا بعض معنى قول أبي العلاء

«ولاني وإن كنت الأخير زمانه

لأت بما لم تخططه الأوائل»

الشابي، جبران، لاماريتين، عترة، أبو العلاء، وغيرهم: تتعدد الأصوات وتتداخل، وتتهادى ويحنّ بعضها إلى بعض، ويذوب بعضها في بعض، فينشأ عن ذلك أحيانا صوت مبدع يضاف إلى قائمة أعلام الإبداع. أما من ضاع صوته في زحمة الأصوات، أو جف الصوت في حلقة، أو مات على شفتيه مثل بطل المسعدي، فلا يستقيم له سد ولا يتيسر له إبداع.

وبعض ألوان النقد والتنظير كالأدب تماما تنشأ من أصوات الآخرين. كذا انطلقنا من الشابي فوصل بنا المطاف إلى المسعدي، وبين هذا وذاك من سمينا ومن لم نسّم من ذوي الأصوات أيضا.

إنّ الحوار بين الأصوات مفتوح لا ينتهي، ولأنه كذلك فإننا نختم حديثنا عنه بالملاحظة الآتية: لقد خيل إلينا أنّ الحوار بين الأصوات والنصوص لا يمكن أن يكون ذا اتجاه تنازلي واحد فحسب، يكرس تأثير السابق في اللاحق، كما بدا لنا أنّ الصوت اللاحق يمكنه هو أيضا أن يؤثر في صوت سابق إن تحن اعترفا بالوظيفة التي يضطلع بها فعل القراءة في حياة النصّ الأدبي.

وعلى هذا الأساس نزعّم أن قصيدة «صلوات في هيكل الحب» يمكن أن تكون حاضرة في نصّ «رفائيل» للاماريتين، بواسطة قارئ يعرف نصّ الشابي فيتأثر به عند قراءة رواية لاماريتين أو عند إعادة قراءتها وفهمها، والتقاط علاماتها وفك رموزها الدلالية.

ربائر قارئ «رفائيل» بنصّ الشابي قد يكون واعيا، وقد يتم بصفة غير واعية. ولكنّه في الحالتين يتبيح للشابي أن يسمع في نصّ «رفائيل» كما سمعنا صوت لاماريتين في نصّ الشابي.

هكذا يضاف صوت جديد إلى سمفونية الأصوات في الإبداع الأدبي هو صوت القارئ حتما، القارئ مفردا وجمعا.

- (1) تقابل المصطلح الفرنسي «poétique»
- (2) تقابل المصطلح الفرنسي «Intertextualité»
- (3) «مدونة نظرية النص» واسعة، راجع منها مثلاً:

«Mikhail Bakhtine: le Principe Dialogique, suivi des Ecrits du Cercle de Bakhtine» Izvetia Iodorov, éd. du Seuil. Coll Poétique, Paris 1981

«Séméiôtique-Recherches pour une Sémantolyse» Julia Kristeva: Ed. du Seuil, Coll points 1968

Mikhail Bakhtine - (1895 - 1975) - باحث روسي يعد من أبرز المنظرين للحطاب الأدبي وللخطاب عمومًا، ويعتبر من مؤسسي «نظرية النص» ومبدأ الحوارية في الخطاب (راجع ترجمته في مقدمة كتاب ثودوروف المذكور).
- (4) نسبته إلى منهجية «الأدب المقارن»
- (5) Raphael رواية شرها الأدب الفرنسي لامتازين في سنة 1149. (راجع المقدمة التي قدم بها Jean des Cognats روائي Graziella-Raphael (Ed. Garnier Frères 1960)
- (6) Alphonse De Lamartine (1790-1869) من مشاهير الأدباء الرومانسيين في الأدب الفرنسي.
- (7) أعربت هذه الترجمة في سنة 1991، جمع ...
- (8) Henri Pères Extraits des annales de l'Institut d'Etude Orientales Tome III 1937, p.35
- (9) هذه الدراسة هي في الأصل بحث دة في «الشرق» التي قدمت لعدة سنوات في كلية الآداب والعلوم الأساسية بمبنى في شهر ماي 1991. تم نشره في جداول الجمعية العلمية، عدد 25 لسنة 1986
- (10) عنوانها الكامل «رسائل الشابي» لإعداد محمد حليين، تونس، منشورات دار لعرب العربي، ط 1، جانفي 1990.
- (11) عنوانها الكامل «مذكرات الشابي» تونس، الدار التونسية للشر
- (12) راجع نص هذه «اللائحة» وهي بعنوان «أدبنا العربي في العصر الحاضر» في كتاب: آثار الشابي وصداها في الشرق» أبو القاسم محمد كزرو، بيروت، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والشر، ط 1، 1981، ص 114 إلى ص 125.
- (13) ظهر ديوان «النبوء» لأحمد زكي أبي شادي في سنة 1933.
- (14) تم إعداد هذه الأطروحة لنيل «شهادة التعق في البحث».
- (15) ألفت هذه المحاضرة في سنة 1929.
- (16) رواية حبران المعروفة وقد شرها في سنة 1911 (راجع مقدمة المجموعة الكاملة لمؤلفات حبران حليين حبران «مقدم وتيسر مجانبيل نعيمة»، بيروت، دار تادو، ص 17.

الشَّابِّي : إيقاع الحياة، إيقاع الشعر

محمّد العزّي

1.1

لِقصائد الشَّابِّي فنّة البدايات وغوايتها!

ومثل كلّ بداية كانت هذه القصائد حدث خروج وفعل تأسيس:

- خروج عن سلطة «الأمّوزج» للذي أثل في الشعر العربي تقاليد في الكتابة استحكمت أشدها في المقول والأذهان حتى كانت بالقوانين أشبه

- تأسيس لشكل من الكتابة جديد يعقد مصالحة بين عالَمين ما فتئ في الثقافة العربية يتباعضان: «عالم النص» و«نص العالم».

لم يكن هذا التحوّل تحوّلًا في طرائق الأداء وأساليب الكتابة محسب، وإنما كان أيضًا تحوّلًا في تمثّل فعل الإبداع وتصور وظيفة الكتابة بحيث صار الشعر ضمن هذا التحوّل شكلًا من أشكال الرُّحود... عن طريقه يغرّر الشاعر مخالِب الفكر في لحم الأشياء ويروض العالم بمطرقة الرُّوح.

كان شعر الشَّابِّي «اكتشافًا للزّمن» في تعاقبه وتراخيه بعد أن كان الماضي في الشعر التونسي الحاضر المتدفّق دائمًا يحمّ كل الأزمنة ويستغرقها. أي أنّ هذا الشعر كان خروجًا على منطق الدَّهر والجواهر الثابتة وانتسابًا إلى منطق التاريخ والأعراض المتحوّلة...

الشَّابِّي لجم الماضي وحدّ من اندفاعه وهيّا للحاضر أن يكون.

يسبب من هذا ظلّ الشَّابِّي شاعرا حديثًا، يسبب من هذا ظلّ في كلّ شاعر حديث شيء من الشَّابِّي

2.1

كان الشعر البوسني في مُستهلّ القرن مشدودًا إلى السّنة الشعرية، يهتفد أصولها ويُعيد انتاج عناصرها مُحتذيًا أمّوزجًا قائما في الذاكرة اكتسب من أثر تكرار بعد تكرار قداسة متوقّعة.

هذا الشعر الذي استعار من «شعر الإحياء» صموده إلى الينابيع... قَصُر عن مُحاذاة «القصيدة الأمّ» ومُحادثتها، ونظّمها على وَخِي نفسه مثلما كان الشأن بالنسبة إلى الشعر الإحيائي في المشرق العربي، فجاء «قليل الماء» «لا يَكشف إلا عن زَيْد النفس وغنائها» (1) على حدّ عبارة أبي القاسم الشَّابِّي.

لقد آدار الشعراء التونسيون خزندار والكبادي والقصار قصائدهم على الأغراض القديمة مُستحضرين بهاء الديباجة الأولى، مُقتنين أثر القدامي في صياغة اللفظ وإجراء المعنى. فهم شعراء «السليقة العربية» يردّون عنها غوائل الزّمن وعوادي التاريخ، لثبّتي مُحفظة بصفاتها الأول وتفاها القديم؛ فهي جوهر ثابت وما

وقد أسرّ أبو القاسم لبعض أصدقائه الأقرين، وهو «إبراهيم بورقعة»، أنه قد انقطع في حديثه الأولى إلى النسك والعبادة يَقْضِي اليوم أو اليومين لا يخرج من بيته، وربما مكث الزمن الطويل دون طعام أو شراب تعديلاً للنسي وكُرها لهذه الدار. وكان يؤمل أن يأتيه في وحدته طائف يُخبره بالغيب ويُسّر به بربّة القطب! (4)

من هذه الثقافة الصوفية التي تؤاخي بين الأصدقاء في وحدة جامعة: الشهادة والغيب، السماء والأرض، الحياة والموت... مَنَّ أبو القاسم وهو لم يتعد العاشرة من عمره.

انتقل الشاعر إلى حاضرة تونس وهو في سنّ الثانية عشرة، والتحق بجامعة الزيتونة وهذا الانتقال لم يكن انتقالاً في المكان بقدر ما كان انتقالاً في الرمان. أنه الحروح من زمن الحواضر القديمة والحلول في زمن المدن الحديثة.

كانت تونس العشرينات ميناء مفتوحاً على كلّ البحار، اجتذب إليه الجنود والأمراء والزبانية والسامسة من فرنسا وروسيا وأغارقة وإسبان... حملوا إليه مصائبهم وندبتهم وطرائق معاشهم... حتى أصبحت المدينة حلاًزماً للوجع واللسان.

استقرّ الشابي بالمدرسة اليوسفية وظلّ يختلف إلى الجامع الأعظم حتى إذا انصرف عن الدرس أقبل على المكتبة الخلدونية ينظر في مُصنّاتها هذا التردّد بين الجامع والمكتبة إلى هو إلا تردّد بين منظومتين ثقافيتين مختلفتين: منظومة المؤسسة الدينية التقليدية، ومنظومة المؤسسة التعليمية الحديثة: المنظومة الأولى تُدّ التراث الأصل الذي ينشد إليه كلّ جديد محدّث، أما المنظومة الثانية فإنها تعتبر المعرفة الانسانية -ومن ضمنها التراث- المحور والأصل، على حدّ عبارة أدونيس.

بدءاً من سنة 1927 شرع الشابي في نشر قصائده في الصفحة الأدبية التي تصفها صحيفة النهضة الأسبوعية وقد بذت هذه القصائد عربية على ألفتها عامضة على وضوحها، تُجِل على ذاكرة موشومة بنار نصوص جديدة. وربما استهجن البعض خروجها «على سبيل الأعراب واتباعها آداب الأعراب»! (5).

عذاها أعراض زائلة... حتى «الشعر الاجتماعي» الذي كتبه محمد السويبي، وانعطفت على أغراض جديدة أجرى عليها قصائده لم يتحرّر من ذاكرة القصيدة القديمة صوّراً وتراكيب وإيقاعاً، بل رُبّما حتّى أنقال الفكر فجاء مُبتسر الصورة مُتفانت اللغة ليس له من فضيلة الشعر غير إقامة الوزن وعقد القوافي.

لهذا التبس الشعر التونسي بعضه بعض ويات يحمل في نظر الشابي «ملايح متشابهة وأساليب متقاربة وأرواحاً متماثلة... كأنها مُنسخة من أصل واحد مخبره في عالم الغيب» (2).

3.1

يذهب الباحث خليفة محمد التليسي إلى أن بلاد المغرب قد لبثت خلواً من الإبداع الشعري، فإذا ما كتبت استعارت أصابع الشعراء المشاركة وحبر أقلامهم حتى أصحى كل شاعر فيها يسحصر شاعراً مشرفاً يتلبس به ويتسمّى باسمه. فيلاد المغرب أعرضت عن بدعة الشعر وأقبلت على «الفقه» والفتاوى كطائفة حتى كان الشابي، فأسكن الشعر بلاداً أجنبية.

1.2

يتحدّر الشاعر من أسرة كانت تحكم إمارة صغيرة عاصمتها القيروان، ثم تخلّت عنها سنة 1631 بعد تقدّم الجيش التركي، فنزّعت في مدن كثيرة منها مدينة توزر.

نخرج والده في جامع الزيتونة، والتحق بالجامع الأزهر في مصر أتى دُرُس مذاهب المتصوّفة وحفظ كتاب «الإحياء» وانعطفت على مُصنّفات «محيي الدين بن عربي» و«الشمس التبريزي» بالنظر والتحقيق... حتى إذا عاد إلى تونس ذاع خبره في حلقات العلماء، وأصبح في نظر إبراهيم بورقعة له في كلّ مجلس أنصار ومريدون يهتلون به ويتأثرون بخطاه (3).

وكان الطفل أبو القاسم ضمن هؤلاء الأنصار المريدين يتردّد على مجالس أبيه ويتهجّى أسفار مكتبته. وربما حفظ على يديه القصائد الأولى، قصائد المتصوّفة وأوزانهم.

في هذه المرحلة افتتن الشابي بأدب المهجر وشغف خاصة بأدب جبران الذي بدا له «لهيباً شعرياً» (6) «عميقاً كالوت» (7) ... هجر الأماكن المألوفة ودخل الزرع الخالية واجترح أسئلة في الكتابة جديدة.

إن الشعر، وفق هذا المنظور، ليس فعل استساخ يتم بمقتضاه استرجاع أشكال في الكتابة مركوزة في الطباع والعقول، وإنما هو فعل ابتكار. ابتكار أشكال جديدة قادرة على الإفصاح عن جوهر التجربة الحديثة، والكتابة مثل الحياة لا تتجلى على هيئة واحدة مرتين، كل تحمل يأتي بشكل جديد ويذهب بشكل قديم.

هذا الأديب المهجري أحال أباً المقاسم على المدونة الرومانسية الغربية يتولى أهم نماذجها. وهي التي ظلت سند المهجرين في مغامرتهم الإبداعية ... بها يحتجون، وإليها يحتكمون.

كلما تعددت أشجار نسب القصيدة الشابية ... حتى باتت نصاً كثيراً على وحدته، تلتقي في حيزه قصود قادمة من أزمنة كثيرة وثقافات شتى

في سنة 1929 ألقى الشابي على جبر جليلية محاضرة حول «الخيال الشعري عند العرب». هذه المحاضرة لا تكشف، في الواقع، عن سرور ولا تجلج صورة التراث وإنما تجلج صورة البورس، محض من خللها نظير بالمراجع الشعرية والمعرفة التي وثمت ذاكرة الشاعر واندست في قصائده وأصبحت في تضاعفها نصوصاً غائبة تومئ إليها الصور وتهجس بها الرموز.

في هذه المحاضرة يذهب الشابي إلى أن الأدب العربي «أدب مادي لا سمو فيه ولا إلهام، ولا تشوف إلى المستقبل ولا نظر إلى صميم الأشياء ولباب الحقائق» (8) «محتكماً في ذلك إلى الزوج العربية «التي ليس لها من الخيال الشعري حظ ولا نصيب» (9) «تنصرف إلى الشكل والوضع ... أو ما هو إلى ظواهر الأشياء أدنى من دخالها» (10)

إن الشابي لم يقرأ، في الحقيقة، نصوص التراث وفق شروطها التاريخية وقوانينها الإبداعية وظروفها الحضارية، وإنما قرأها من خلال وعي جمالي جديد

وأفق معرفي حديث، فبدت له فقيرة بعد اكتشافها «لا تُعبر عن معنى بعيد القرار، ولا تُفصح عن فكر يتصل بأقصى ناحية من نواحي النفس» (11)

وقد عمد الشابي، في تضاعف هذه المحاضرة إلى عقد مقارنة غير متأنية بين أدبين تقادفت بينهما المسافات وتباعدت الأزمنة: الأدب العربي القديم، والأدب الغربي الحديث. ليستخلص من النتائج ما يسوغ انتصاره إلى الأدب الغربي الذي أصبح «الأدب الأمثل» ... به يستدل وعليه يؤل في تطوير خطابه الشعري.

هذه المحاضرة هي بالبيان الشعري أشبه، فيها من البيان حماسه ونبرته الخطابية ونزوعه الوجداني، الغاية من المحاضرة تبرير الأدب الرومانسي الذي بدأ يتعم مساحات في الأدب الحديثة فهذا التيار حد، في نظر الشابي ليكمل ما كان ناقصاً ويملأ ما كان شاغراً: «الخيال، الروح الشعرية، الأسطورة ...»⁴ لكن أهم إن الشابي وأولاه بالتدبر و لاهتمام ديوانه أغاني الحياة.

1.3

في الديوان، كما لاحظنا في دراسة سابقة نشرناها بمجلة الحياة الثقافية، ينتهي على النظر والقراءة ما لم نهب بمرجعين اثنين تحكما في رؤية الشاعر ويوجها على نحو خفي صورة وزموره وطرائق تصريف القول عنده، وهما: - نص المتصوفة - نص جبران خليل جبران.

هذان النصان ظلّا يعبران تحت سطح القصيدة الشابية، يشدان مختلف نماذجها شد اتسجام وتوافق. أطلع الشابي على أدب المتصوفة منذ حدثته، وربما افتن بالتصوف من حيث هو أسلوب حياة وطريقة تفكير.

هذه الثقافة الصوفية الأولى ظلت تسلسل إلى قصائد الشابي لتثوي في أعماقها العيلة وربما تداعت نصوصها في ديوانه لتلوح من بعيد إلى مسانها الأولى

ظل الشابي يعزج إلى التصوف يستدعي نصوصه ومصطلحاته في أعماله الشعرية والتقدية على حد سواء،

وربما استند إليه ليصوغ موقفه من العالم والأشياء.
فحين يقول في قصيدته «تونس الجميلة»:

شرعتي حُبُّك الجميل، ولأني

قد تدوّقت مرّةً وقرّاحتُ .

لا أبالي وإن أريقَتْ دمائي

فدما العُشّاق دوماً مباحة

فهو يُردّدُ بيتي «السهروردي»:

بالسرّ إنْ باحوا ثَبَّاحُ دماؤُهُم

وكذا دِماءُ العاشِقِينَ ثَبَّاحُ

سَمَحُوا بِأَنْفُسِهِمْ وما بَخَلُوا بِهَا

لما دَرَوْا أَنَّ السَّمَاحَ رَبَّاحُ

لكن أثر التصوّف لم يقتصر على استدعاء المعجم الصوفي والإمابة بالرموز الفردوسية، بل كان أبعد من ذلك وأعمق عُزْراً: فلقد تجلّى هذا الأثر في موقف الشابي من الوجود. فهو يقول في مذكراته «كنت أحسّ بروح علوية تجعلني أحسّ بوحدة الحياة في هذا الوجود... إننا وحدة عالمية تجيش بأعوار الحياة وإن اختلفت فينا قوالب الوجود...» (17)

إنّ الشابي الذي يرى الوجود حقيقة تجلّت في صور مختلفة متكررة... إلخ يحيل تلقائياً مذهب وحدة الوجود حيث يحلّ الكثير في الواحد ويتعدد الواحد في الكثير. وربما أحالت هذه المعاني على نظرية «محيي الدين بن عربي» الذي يرى أنّ الحق أصل كل وجود، عنه تصدر الأشياء ومنه تفيض الحركات... فينبش في كلّ آن صورة جديدة يحملها عن نفسه إلى صور جديدة أخرى. بل أنّ الشابي عمد إلى استخدام عبارة «الفيض» كلما أراد تعريف الشعر، وأهاب بلفظة «النورة» كلما سعى إلى وصف حال الذهول والاستغراق التي تتباه لحظة الكتابة... وكأنّ المعجم الصوفي ظل الأقدار على تعريف هذه المعاني التي تنبذ عن كلّ تعريف!

لقد أشار الشيخ «الفاضل بن عاشور» إلى أنّه كثيراً ما كان يُطَارِحُ الشابي أحاديث أدبية كانت تنجّه إلى تبادل الإعجاب بمناهج الأدب الرمزي... وتتصل بشعر «ابن الفارض» وشعر «جيران» والمقارنة بينهما (13).

هذه الإشارة، على اقتضاها، تُلمح إلى أنّ الشابي وابن عاشور كانا يسوّغان المقارنة بين هذين الشاعرين على اختلاف الحقب وتباعد الأساليب.

إنّ بين النصّ الجبراني ونصّ المتصوّفة علائق وشائج بل ربّما كان جبران هو الذي أحال الشابي من جديد على المتصوّفة وطرائقهم في إجراء القول مجرى الرمز والتلوّيح، فلا يتحدث الشاعر إلى الناس لا «من وراء حجاب» وإلى هذا أشار الثاقب «محمد الحلبي» حين قال: «... إنّ حبران أغرى الشابي... بدراسة شعر «ابن الفارض» و«ابن عربي» اللذين كان يتحدث عنهما في فصوله...» (14)، على أنّ أثر جبران قد كان أخطر من ذلك وأبعد عُزْراً؛ فلقد أغرى الشابي -فيما يقول الحلبي- «بالبحث عن الأدب الروماني المترجم إلى العربية» (15)، أي ذلك الأدب الذي أفضى إلى افتتاح القصيدة الشابية على النغمة الغريبة. وسنرى من حين إلى حين نصّح لشابي بدافع عن التحييد من حيث هو الأقبال على بتابع شعري جديدة متحدرة من «ثقافات أجنبية» (16)، فالتجديد «ليس خلقاً من عَدَم» (17)، أو ابتكار قصيدة على غير مثال سابق... النصّ الأدبي مثل خبء «حزبة» يرسب في الفيود (18) أي أنّ النصّ في صميمه خصوص متراكبة تنتمي إلى ثقافات شتى وآداب كثيرة. نول شابي «لقد أصبح من العسير حدا على الأدب العربي أن يعصم نفسه من التأثير بالروح الأجنبية» (19)، «ففي أطوار الانقلابات الكبرى التي يبريد فيها التاريخ أنّ يدور دورته المحتومة تُصعق روح الأمة مشربة بروح الحياة فينبذع الناس إلى ثقافات العالم وهو وأدبه يطفنون بها ما في أعماق نفوسهم من حور وطبا إلى الحياة فتتلاخ ثقافات وتتمازج آداب وتصفق آراء وأفكار» (20). لكنّ أثر «جيران» لم يقتصر على هذه الآراء بل شمل أيضاً رموز القصائد وموضوعاتها. حبران حاضر في سبّ الشابي ومجنونه وكاهنه... حاضر في قصائده العنيفة وقصائده الوطنية... وخاصر في أساليب الأداء وطرائق القول

2.3

في ديوان «أعاني الحياة» غترح الرؤيا «الروميّة» بالرؤيا «الأورفيّة» امتزاج اتحاد وعقد. فالشابي يبتدى في

وتظل جامدة الجمال كنيئة

كالهيكل المتهدم المهجور

لكن الشابي لا يلتفت، مثل كل الأشياء، علامات المطلق وإشاراته فحسب. وإنما يلتفت صوت التبريح ونداءه أيضا. والمتأمل في «أعاني الحياة» يَلْتَفِتُ أَنَّ قصائده موصولة للحظة رمزية مُحَدَّدة تشهد لها حيا وعليها حيا آخر؛ لكن الشابي وهو يلدو بتلك اللحظة يعمد إلى سَقِّ القشور عِـلَ لِيَتَغَدَّى إلى الباقي في دائرها والدائم في مُتَحَوِّلِهَا بحيث تُصَحِّح تلك اللحظة مُسْتَقَرَّ كلِّ الأزمنة.

في هذا السياق تتزَلَّ قصائد الشابي الوطنية التي انبثقت من حقبة في التاريخ مخصصة سرعان ما انسليخت عنها لتُصَحِّح باللاحق الانسانية الكبرى أَمْسَ رَحِمًا.

هذه القصائد تحاشت، عن وعي عايد، التلويح إلى المكافأة أو الإشارة إلى الزمان واحتضت بالإنسان الإنسان على وجه الحقيقة والإطلاق. . . مُعْتَصِمَةً بِقِيَم لا تَكْثُر ولا تَهْزَم ولا تموت.

بعض هذه القصائد تجرَى التجري الأنثي في صياغة ابتغاء «تَوَرُّعِ غَنَائِلِهِ» وأساليب كلامه؛ وربما استعار من الخطابة نَزْهَتَهَا ومن الأمثال حكمتهما. . . ومن رسائل الأنبياء لغة الاستشراف والتطلع.

والنشيد قصيد الجماعة، تخلع عليه -من أثر ترديد بعد ترديد- ضربا من القداسة؛ فترثله كما ترثل صلاة وتؤديه كما تؤدي شعيرة. ولعلنا نلعب إلى أن الشابي دخل من خلال النشيد للذاكرة الثقافية وتَوَجَّ أميرا على الشعراء فيها.

4.3

أما الرؤيا «الأورفية» فتتجلى، أقوى ما تتجلى، في إقبال الشاعر على الأرض يَتَجَدَّدُهَا، فالشابي -في سياق هذه الرؤيا- قرينَ الرَّاعِي «أورفيوس» الذي استقر في الذاكرة الثقافية رمزًا للفرح واكتمال الأرتواء. . . الغناء لنع واللعب وظيمته والدهشة أداة معرفه. وربما كان موضوعُ الطفولة الذي تردد في الديوان رمز هذه الرؤيا ومجلاها في آن.

بعض القصائد قرينَ الإله اليوناني «بروميثيوس» الذي أسس الحضارة شمس الألبم المرء، على حد قول ماركور، ويتدلى في بعضها الآخر رديف الراعي «أورفيوس» الذي غنى وعلم الأشياء الغناء، فهو حينا مقتون بالوت يُتَوَجَّ تَمَرَّدُهُ، وهو حينا آخر مأخوذ بالحياة تُذَكِّرُ جمر حواسه. مرة يُشَيِّعُ عن الأرض التي أعرضت عن ناره. . . ومرة يُعَيِّلُ عليها يُعَرِّي النفس بلذاتها الكثيرة.

3.3

الشابي في قصائده نبيٌ مخصص برسالة. . . ومثل كل الأنبياء «لا يحيا في الحاضر وإنما يقيم في المستقبل، ولا يتأمل عالما قائما وإنما يترصد عالما قادمًا» على حد عبارة أدونيس، فهو يهجر بالغيب ويُخبر عنه. . . وربما تلمح مع الآلهة وتكلم من خلال حناجرها:

أبارك في الناس أهل الطلوع

ومن يستلذ ركوب الخطر

والمن من لا يمشي الزمان

ويفتح باللعن يمشي الحجاب

هو الكون حيَّ يُحِبُّ الحياة

ويحتقر الميت مهما كبر

هذه الرؤيا الرومانسية ارتدت إلى أسطورة «الكلمة الخالقة». . . التي منها تحدر العالم تحدر الوليد من الوائدة، فالأسماء ضمن هذه الأسطورة هي قابلة الأشياء، عنها تُنشَأُ وبها تكون، لهذا تظل الأشياء مُتَفَتِّرةً إلى الأسماء افتقار الفرع إلى الأصل البعيد.

احتضن ديوان «أعاني الحياة» هذه الأسطورة في تضاعيفه بحيث يبدو الشعر فيه بمثابة القوة التي تُرسِي كينونة العالم. لَكَنَّ القصيدة استعادة دائمة للحظة البدء، لكنّها استحضار مستمر لفعل الخلق الأول:

عش بالشعور وللشعور فلانما

دياك كون عواطف وشعور

شيدت على العطف العميق وإنها

تَنَجِّفُ لو شيدت على التفكير

الطفولة عوداً إلى الانفعال الأول، أي عوداً إلى المعرفة البدئية القائمة على الحس والغزيرة. ومن شأن هذا الانفعال أن يخلع روعة المجهول على المعلوم، ويُعيد إلى الأشياء غموضها الأصلي فيرتد الشاعر طفلاً يتعجب من جديد أبجديّة الكون ويتقرّى عاصره بعينين واسعتين وشوق عارم.

هذه الطفولة تتبدى في أغاني الحياة طفولتين: طفولة الكون وطفولة الكائن. فيعض القصائد تبدو -إذا أخذنا بتقسيم «فيكو» للتاريخ- قادمة من عصر الآلهة، ويبدو الشاعر كما لو كان شاهداً على انبثاق العالم من العماء الأكبر... شاهداً على انفلاق البحار وارتفاع الجبال وانبساط السهول وانحدار الأنهار، كأنّ العالم خرج للتر من فوضاه الأولى، لا أحد يسكنه غير الشاعر الذي يُجد انبثاقه من الملاء المغمّ ويُسّي أشياءه.

والتسمية في أغاني الحياة وظيفة الشاعر... عن طريقها تخرج الأشياء من حيز العدم إلى رحمة الحضور، فتكشف بعد نسترها وتصبح بعد عموصها. فتضغ العوضى وتشتت العناصر:

كلّ ما هبّ وما دبّ وما
نام أو حام على هذا الجوّ
من طيورٍ وزهورٍ وشلّى
ومناييع وأغصان تميد
وبحارٍ وكهوفٍ وذرى
ويراكين ووديان ويذ
وضيائٍ وظلالٍ ودُجى
ولفصولٍ وغيومٍ ورعود
ونلوجٍ وضبابٍ عابر
وأعاصيرٍ وأمطارٍ تمجود
كلّها غمياً بقلبي حرّة
غمضة السحر كأطفال الخلود

ويعض القصائد تصوّر طفولة الكائن الذي يدخل العالم في انشدها وذهول مُتعزّاً في مسالكه يُشير ولا يتكلّم ويومئ ولا يُفصح، غريزته أساس إدراكه وحواسه سيّله إلى العالم والطبيعة:

كم من عهود عدية في عدوة الوادي النصير
قضية الأسحار مذهبة الأصائل والبكور
كانت أرق من الزهور ومن أغاريد الطيور
والذ من سحر الضبا في بسمه الطفل الغير

إنّ الشاعر، إذا أخذنا بعبارات هيدجر، يُعلن انتماءه إلى الأرض. وهذا الانتماء قوامه أن يكون ورثاً للأشياء جميعاً ومُتعلّقاً بها في آن، فهو الواحد المتحدّد... يري نفسه -كما يقول المتصوّفة- عين كلّ صفة، ويرى كلّ صفة من صفاته -من حيث رجوعها إلى ذاته- عيناً أخرى. فهو الكثرة المتّحدة أو الوحدة الكثيرة.

5.3

وتعجز المرأة في هذا الديوان ضمن احتفالية الشاعر الكبرى بالحياة لكن امرأة الشابي تختلف عن امرأة الغزلية العربية اختلاف تباين وإفراق. فامرأة الشاعر صورة للأنثى كعينة المُدسّة التي فكت بعلها الخالق العالم من أسر الموت وأتاحت للطبيعة أن تتوالد وتتكاثر.

هذه المرأة هي رمز الحفيدة وتجلّي المُقدس، هي حفلة الحياة المُشرقة إلى نشيد وثني طويل يُعدّد آلاء الجنود الأثري بوصفه تمجيداً للمطلق... فيتم الوصل من جديد بين الشعر والشعيرة والقصيدة والعقيدة بعد طول إفراق وإفصال:

يا ابنة التور إنني أنا وحدي
من رأى فيك روعة المعبود
قدعيني أعيش في ظلك المذ
ب وفي قرب حُسنك المشهود
عيشة للجمال والقرّ وألأله
م والطهر والناس والتجود
عيشة الناسك البتول يتأجج الر
ب في نشوة الدهول الشديد.

من هنا كان شوق الشاعر إلى المرأة شوق الزوج إلى وطنها المفقود وحنينه إليها حين النفس إلى أصل عُصرها. فإذا كانت الحياة حركة هبوط من السماء إلى الأرض فإنّ

الحُبِّ معراج الشاعر إلى السماء، الحب ارتداد إلى حال الاتحاد الأولى التي تزول معها الاثنينية والغيرية.

إنَّ العربَ، مَحْكُومِينَ بزنوعهم الحسِّي، لم يَدْرِكُوا -في نظر الشامي- أنَّ المرأةَ «هي الكلمة السحرية التي تفتح لها أبواب الشعر» (21)... كما لم يعرفوا «العاطفة التي يردُّ فيها الحُبُّ بالإحلال والشغف بالعبادة» (22) وقصروا عن اكتشاف العلائق السَّرية التي تُصلُّ هذا الكائن «بالطبيعة الكبرى» (23)، فظلَّ شعورهم -بسبب من كل ذلك- يَكُنْ «مفاوِزة الأولى وكهولة الصِّقَّة» (24).

لكنَّ المرأةَ عند الشامي «عَبِيَّةٌ كَلْبِيَّة» (25) وشعرٌ جميلٌ (26)، أي أنها معنًى لا يُتَحَرَّى بالعيون. لذا وجب على الشاعر أن يُهَيِّبَ بعين ثالثة، أو عين العين في مُصْطَلَح المتصوِّفة، فينبذ إلى حقيقتها المتسترة وراء عدد لا يُحصى من الحُجُب.

أنتِ. أنتِ الحياة، كُلُّ أَوَّانٍ
في رُؤَا من النُشْب حديد
أنتِ فوقَ الخيال، والشعر، والفنِّ
وفوق النُفُوس وفوق الحدودِ
أنتِ قُدسي، ومُعبدِي وصباحي

وربمعي، ونشوتي، وخلودي
لكنَّ الأسماء، في حضرة الكائنات المُفارقة، لا تكشف بقدر ما تُخجِب، والأوصاف لا تُبَيِّن بقدر ما تُخفي. لهذا يُفَرِّق الشاعر إلى المجاز تلو المجاز يُلوِّح إلى صورة الأشيء بعد أن قُصِّرَت الحقيقة عن إدراكها. غير أنَّ المجاز لا يَنْقُل الصورة... وإنما يَنْقُل اتِّعَالَ الشاعر بتلك الصورة... أي أنَّ المجاز لا يُحِيل على الموصوف وإنما يُحِيل على الوصف... هكذا تُصْبِح الأشيء ذريعة الشاعر للإلتصاح عن غائر مشاعره وعميق رؤاه.

6.3

إذا كانت المرأة تُعَمِّلُ الكَوْنَ الأصغر فإنَّ الطبيعة تُعَمِّلُ الكَوْنَ الأكبر... وبينهما في شعر الشامي تواضع وتنازع. فهما صورتان في مرآة واحدة، أو مرآتان

تكشفان عن صورة واحدة! فالأثنينية الظاهرة إنَّ هي إلَّا صورة للأحادية الباطنة، فهذه عينٌ تلك، طرفًا وعكسًا

إنَّ الطبيعة، مثل المرأة، طريق إلى العبور من المعلوم إلى المجهول، ومن المحدود إلى لُطْف... بها تتوسَّل الشامي لسمد إلى وراء الأشياء المتلفع بالعموص؛ كلِّ العاصر أضحَت في الطبيعة مجازات، لذا وَجِبَ صرف المعاني الظاهرة إلى معانٍ روحيةٍ أُخْمِي «الطبيعة» رمزٌ كبيرٌ، ومثل كلِّ رمز تُهَيِّبُ الطبيعةَ بالحسوس لتُصَحِّح عن المعقول ونستحضرُ العينيَّ لثُمَّتَ عن المجرَّد. كذا قرأ الشامي الطبيعة، وكذا كُشِفَتْ عنها قصائده:

خُلِقْتُ طليقًا كطيف السيم
وَحُرًّا كُنُوز الضحى في سماء
تُفَرِّدُ كالطير أتى اندفعت
وتشدو بما شاء وحَيِّ الإله

وَتَحْرُجُ بين ورود الصباح
وتنعم بالتور آتَى سراء
كُلُّ مُقَرَّدَات الطبيعة استعادت في قصيدة الشامي سُحُوتها الأسطورية... ولذا لها الوثنية، وأصبحت أرواحًا وأطيافًا وأجَلَّة... بل تحولت هذه المقدرات إلى كائنات لها حياة وذائقة وتاريخ... فتداعت، بذلك الحلود، تُفَصِّلُ بين عِلْمِة الإنسان وعِلْمِة الطبيعة، وارتدَّ الكَوْنُ -بعد تصدَّعه تحت ضربات مطرقة العقل- وحدة لا تنقسم عُراها.

هذا يعود إلى الأنطولوجيا القديمة، التي تواخى بين الطبيعة والمقدس والمقدس والإنساني... هو عود إلى «القانون العضوي» الذي ينهض على اعتبار الكون قائمًا على المشاركة للتبادلة بين الأشياء والكائنات. والإنسان صمَّ هذا القانون غير مُسَلِّخٍ عن الأشياء أو مُفَصِّلٍ عن العاصر. وأما هو مُتَوَزِّجٌ بالعالم متزج بروح الكون الشمولية

1.4

إنَّ الباطن في «أغاني الحياة» يقف على صراع بين لعتين اثنتين: لعة مُنْجِزةٍ وأخرى في حال المجاز، واللغة الأولى هي لعة الترات المحمَّلة بأصوات الشعراء القدماء واللغة

لم يكن ديوان أبي القاسم الشابي ديواناً واحداً .
وإنما كان مجموعة من الدواوين المتولدة حيناً المتداخلة
حيناً آخر، كل ديوان يُحِلُّ على فترة من حياة الشاعر
ويؤمِّن إلى مرحلة من مراحل تجربته

فمن «القصائد الأولى» التي رأى فيها الشاعر «سذاجة
كساذجة الأطفال» ولم يُبَيِّنْها في مخطوط الديوان .
إلى القصائد التي هجست بالتجربة وقصُرَتْ عن
الإفصاح عنها، فاستبقى الشاعر بعضها واستبعد البعض
الأخر، إلى القصائد الأخيرة التي رَوَّضَ فيها الشابي عَفْوَ
البديهة بكذِّ الرِّوْية . . . ودجَّنَ النفس الناطقة بالصناعة
الحادثة . . . فجاءت منحوتة بإزميل العقل الذي أبقي
على الأصفى والأنفى .

فالديوان الذي نتداول غيرُ الديوان الذي جمع
الشاعر . فبينهما فوارقٌ تؤول إلى بعض الأبيات
حيناً . . . وإلى بعض القصائد حيناً آخر . فلقد عمد
الناسرون في كل طبعة إلى جمع ما تفرَّق من قصائد
الشابي . . . فالتفتوا إلى الديوان من غير تحقيق أو تقويم،
وربما أقدموا على إثبات بعض الأبيات أسقطها الشاعر
دون تدبُّر ولا نظر

إن هذا العمل، في تقديرنا، قد أساء إلى الديوان
في أغلب الأحيان، فضلاً على كونه لم يُضَمَّ من
تجربة الشاعر جوانب جديدة. وربما كان الأجدى
أن تتأمل الأصل ثانية. . . نصطفي منه ما يُحَلُّ تجربة
الشاعر ونُشِيع بالنظر عما تبقي: فمن القصائد ما
أثقله التريث والتكرير، ومنها ما كان مجرد تنويع على
قصائد سابقة .

هذا الديوان في حاجة إلى ذائقة شعرية متمرس لا
تكتفي بالتحليل والتأويل وإنما تجرُّ على الحكم والتقويم،
فتوازن وتفاضل وتُمَيِّز الرَّجحان من النقصان والريح من
الخسائر . . . على حدِّ تعبير المناطقة القدامى، تؤمِّن
إلى ما هو أحقُّ بالقييد وقلة التفلت وما هو أجدر
بالإهمال والنسيان .

الثانية هي لغة الرومانسية التي تسعى إلى «الخروج على
ميراث القبيلة» قصد ابتكار طقوسها وطرائق أدائها

اللغة الأولى هي لغة الذاكرة. . . وهي ذاكرة
تستحضر نصوصاً كثيرة، بعضها يرتد إلى عصر النهضة
وبعضها يرتد إلى عصور أقدم، لغة تستأنس بالشبائيه
وتنجح إلى الحكم وتستعيد الإيقاع القديم .

أما اللغة الثانية فهي لغة جديدة تستدعي الرموز
والأساطير وترتدي الأقنعة وتستشرف أساليب في الأداء
حديث وتسمى إلى ابتكار أشكالها على غير مثال سابق .

فالشابي مُتعرِّسٌ في أديم التراث مُتَمَلِّتٌ عنه في
آن واحد . فهو بهذا المعنى يُحَلُّ الاستمرار والانتقطاع
والاسترجاع والاشتاق، وربما آلت قيمة الشابي إلى هذا
التردد بين زمنين . . . زمن أفل وأخر قادم، فالشابي
هو التواطؤ والخروج . . . التواطؤ مع نصوص الذاكرة
والخروج عليها في الوقت ذاته .

لم تكن الرومانسية العربية مشابهة الأصوات
متطابقة الروى والتجارب، وإنما بكتبت متنزعة على
مجانسها. رومانسية الشابي هذه . . . «العبء إلى أساليبها
» رومانسية إسلامية . . . لأبرز اختلافاتها عن «رومانسية
جبران الاخيلية»، كانت رومانسية الشابي مشدودة إلى
التراث . . . في حين كانت رومانسية جبران بالوافد
الثقافي أوثق صلة. فالشابي حاور التراث وهو في
كنفه . . . نقله وهو مُحْتَم به لعلاقته به علاقة رَحِمية
وليست مُجَرَّد علاقة ذات بموضوع .

لكن الشابي لم يستنسخ الخطاب الشعري القديم
مثلما فعل شعراء الإحياء . . . وإنما ركب من أمشاج
نصوصه النص الذي يقول تجربته، فالتراث كان بمثابة
اللغة التي أسس في حيزها الشاعر كلامه المخصوص .

هذا الصعود إلى التناييع لا يُعِطِن في نظرنا أيَّ حين
إلى الوراء . فالشابي لم يكن يسعى إلى بعث الماضي
بقدر ما كان يسعى إلى بعث الحاضر، ولم يكن يتوق،
في كل ما كتب، إلى إحياء النص القديم بقدر ما كان
يتوق إلى شحن نصه الجديد بقوة ذلك النص القديم .

على الزعم من أن مدونة الشابي قد انطوت على المقالة والرسالة والمذكرة... فأنه يعسر على الباحث أن يظفر في هذه المدونة بأجناس في القول تختلف أساليبها وتباين قواصمها. فعارئ هذه الكتابات يدرك بيسر أنها محكمة بمنطق واحد هو منطق الشعر يوجه لغتها منية جملتها... فدلالات رموزها... كأن كل الأجناس دابت في حس واحد، أو كأن حساً واحداً عم كل الأجناس.

لقد مثل الشعر في مدونة الشابي «جنس الأجناس»، مه تنفر كل الكتابات حاملة في تضاعيفها مجازاته ورموزه وشحنه الوجدانية. فالشابي شاعر في نثره بقدر ما هو شاعر في نظمه، والأسئلة التي اجترحها في ديوان أغاني الحياة هي عين الأسئلة التي اجترحها في كتاباته الأخرى. الديوان نظم لتصوص المذكرات والمذكرات حل لقصائد الشابي: فالشاعر تبع إلى قصيد من الشعر ينثره بلفظه وصوره في المذكرات، وتبع إلى قصيد من المذكرات يحريه على وزن وقافية في الديوان. يتصور الصنعة في المماثلة والمشابهة ومزاحة الألفاظ في استنساخ الألفاظ في الشعر... على حد تعبير ابن الأثير.

فنعندنا نقرأ في المذكرات: «أشعر الآن أنني غريب في هذا الوحود وأتي ما أرداد يوماً في هذا العالم إلا أزداد غربة بين أبناء الحياة وشعوراً بمعاني هاته العربية الأليمة، غربة من يطوف محال الأرض ويجوب أفاصي المجهول ثم يأتي يتحدث إلى قومه عن رحلاته البعيدة... فلا يجد واحداً منهم يفهم من لغة نفسه شيئاً... الآن أدركت أنني غريب بين أبناء بلادي... هل يأتي ذلك اليوم الذي تعانق فيه أحلامي قلوب البشر... أما الآن فقد يست. أنني طائر غريب بين قوم لا يفهمون لغة نفس... هل أنا الشاعر المجنون، أم هم الأغبياء الذين لا يفهمون أسواق الحياة؟!» (27)... فنعندنا نقرأ هذا النص تنداع إلى أذهاننا قصيدة «النبي المجهول» كما يوضح الجدول التالي:

المذكرات تاريخ الكتابة: 7 جانفي 1930	النبي المجهول تاريخ الكتابة: 10 جانفي 1930
- الآن أدركت أنني غريب بين أبناء بلدي... غربة الشاعر لم يجد من يفهم لغة قلبه، ولا من يفقه أغاني روحه...	- جهل الناس رُوحه وأغانيها، فساموا شعوره سؤم نحس
- أما الآن فقد يست... إنني طائر غريب بين قوم لا يفهمون كلمة واحدة من لغة نفسه الجميلة.	- إنني ذاهب إلى الغاب يا شعبي، لأقضي الحياة وحدي بيأس - في صباح الحياة ضمنت أكوابي وأترعتها بحمرة دسي
- هل... لنشاعر المجنون	- قد أصابع الرشاد في ولب الجن ليا يؤسه قد أصيب من!
- أم هم الأغبياء الذين لا يفهمون أسواق الحياة؟	- أنت روح عبة تكزه التور وتقضي الدهور ليل ملس.

وحين نقرأ في المذكرات بتاريخ 1 جانفي 1930 «ها هم أصدقاء طفولتي الحاملة الذين عرفتهم في بلاد كثيرة. ها هم يتراقصون بين المروج الخضراء ويجمعون باقات الشقيق والاصحوان ثم يتسلقون الجبال متبعين أعشاش الطيور... ثم ها هم جالسون على ضفاف الأنهار الجميلة الهادرة بينون من الرمال بيوت مسقوفة بأعشاب الحقول...» (28)... حين نقرأ هذا المقطع نستحضر قصيدة «الجنة الضائعة» التي كتبها الشاعر في 9 جانفي 1933. ويمكن أن نقف على وجوه التناظر بين النصين في هذا الجدول:

المذكرات تاريخ الكتابة: 7 جانفي 1930	الحجّة الضائعة تاريخ الكتابة: 9 جانفي 1933
- يجمعون باقات الشقيق والأخوان...	- وتُجَبِّع النحل الأثيق وقطف تيجان الزهور
- ثم يتسلقون الجبال	- وتلُقّ الجبل المكمل بالصُنوبر والصخور
- يبنون من الرّمال بيوتًا مسقوفة بأعشاب الحقول	- وبناء أكواخ الطفولة تحت أعشاش الطيور مسقوفة بالورد والأعشاب والورق النضير

أشباح الموت وغيلان الظلام السارية في أعماق
الوادي وشعاب الجبل، ولنصرف أسماعنا عن
صرخات اليأس وأصوات الأبالسة، فإنّ في الذروة
العليا موسيقى الوجود الخالدة... ولترتفع يا صديقي
بأجسحتنا... ولتخلق في آفاق التور (29)...
بحين يقول هذا ألا يكون قد خُجِس بقصيدي
«إرادة الحياة» كُتبت بعد 6 أشهر؛ و«وشيد الجبار»
كُتبت بعد 10 أشهر

وفي الرّسائل لمواطنُ شتى ترهّصُ بقصائد لاحقة
يصير الكونوف دليلا في مثل هذا النبت المختضب.

1.7

إنّ قيمة الشابي لا تكمن فيما قاله ولكن فيما سعى
إليه ولم يقله... وربما كانت قصائده -بسبب من هذا-
المشيمة التي احتضنت تجارب شعرية لاحقة ستُفصح عما
أصمرت وتبرح بما كتمت.

لهذا أضحي في كلّ قصيدة عربية حديثة شيء من
الشابي وتضعة من إنجازهِ الشعري. وهو بذلك يُعيد
إلى شعرا أسطورة القصيدة الأم التي تناسل كل
القصائد وإليها ترتد... في ضرب من العود الأبدى.

إنّ الشاعر قد هَجَسَ بهذين النصين «نثرًا» قبل نظمهما
شعرًا. فهو -إذا استحضرنا عبارات ابن طِبّاطيا- «قد
مَخَضِي المعنى الذي يُريدُ بناء الشعر عليه في فكره نثرًا...
ثم أعدّ له ما يُليسه من الإلفاظ التي تُطابقه والقوافي التي
توافقه والوزن الذي يُنسِلُ له القول عليه». بحيث
بات النثر رَجم الشعر ونَبْهة البعيد.

لكن، ألا نكون بهذه النتيجة قد نقضنا المقدمات التي
انطلقنا منها؟

ألم نُقل إن الشابي قد عبث بالحدود القيمة بين
الأجناس... فجمعها -على نبايتها- في جسد واحد
هو الشعر؟

2.6

إن الرّسائل، إذا أشمنا عن حانها الوثائقي، لا
تختلف عن المذكرات في نزوعها الشعري فهي تارة تُردّد
قصائد الديوان، تحلّ مَقْودها وتشر مطومها... وهي
طورًا تُهَجِسُ بها فتجمع صُورَها وتُلملم رموزها

فحين يقول الشابي في رسالته المؤرّخة بـ 22
فيفري 1933: «لنترك الألم جانبًا ولنصعد بأقدام
ثابتة جبل الدنيا المقدسة، ولنعرّض بأبصارنا عن

- (1) أبو القاسم الشابي: الشعر والشاعر عندنا موسوعة الباطنين. ص 104 ج II
- (2) نفس المصدر ص 105 ج II.
- (3) إبراهيم بورقعة: حياة أبي القاسم الشابي موسوعة الباطنين ص 193 ج III
- (4) نفس المرجع
- (5) الفاضل بن عاشور: ذكرى الصديق الخليف موسوعة الباطنين ص 146 ج III.
- (6) أبو القاسم الشابي: مات جبران موسوعة الباطنين ص 112 ج II.
- (7) نفس المرجع.
- (8) أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب موسوعة الباطنين ص 120 ج I.
- (9) نفس المصدر، ص 133 ج I
- (10) نفسه
- (11) نفس المصدر، ص 134 ج I.
- (12) احسان عباس: لحظة الإبداع عند الشابي موسوعة الباطنين ص 153 ج III
- (13) الفاضل بن عاشور: ذكرى الصديق الخليف ص 145 ج III
- (14) محمد الحلوي: مقدمة «رسائل الشابي» ص 11 ج II.
- (15) نفسه.
- (16) أبو القاسم الشابي، مدح، أدب العرب في عصر الخلفاء، موسوعة الباطنين، ص 26 ج II
- (17) نفس المصدر، ص 29 ج II
- (18) نفس المصدر، ص 30 ج II
- (19) نفس المصدر، ص 36 ج II.
- (20) نفس المصدر، ص 36 ج II
- (21) أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب، ص 67
- (22) نفس المصدر، ص 96
- (23) نفسه
- (24) نفسه
- (25) نفس المصدر، ص 94
- (26) نفس المصدر، ص 98
- (27) أبو القاسم الشابي المذكرات، موسوعة الباطنين ص 58-59 ج I
- (28) نفس المصدر، ص 26 ج I
- (29) محمد الحلوي: رسائل الشابي، موسوعة الباطنين ص 99 ج I

في مصادر النصّ الرومانيّ العربيّ : ناي جلال الدين الرومي بين جبران والشابي

الطاهر الهامي

تتمدّى التذكير بأن كل نص هو سليل وفرة من النصوص المصطلح عليها «العائبة» يستوعبها ويحولها ويوظفها، وبأن كل كاتب يكتب بذكرته، وإذا لم يعدد إلى استدعاء النص من قلمي تتجلى حتمًا، وهكذا يتشكل نسج النص ويتوالى حياحيته بتطوُّب من كيمااء الصوغ والوان التجريب تحطّي السالوف وتحقّق الطرافة والإضافة.

وقد يمتدّ الجسر بين نصين عن طريق ثالث، وقد يتحقّق ذلك باللفظ والمعنى أو بأحدهما أو ببعض منهما أو بعناصر تشكيلية أخرى كالهئية البصرية والإيقاع والصورة.

ويَدقّ التناص أحيانًا فيخفى وشْمه ويتوارى، ويحتاج الكشف عنه إلى خبرة وسَمّة علم. وإذا كان التناص يبدو - متى استحضرت التراث النقدي - بمثابة «صكّ جديد لعملة قديمة» (5) فإن ذلك لا يحول دون تبيين دوره في مجاوزة الاعتبار الذاتي والأخلاقي الدائر على السرقة والتسريق في علاقة النصوص بعضها ببعض (6) وإرساء النظرة التي تراها علاقة موضوعية ملازمة لكل نص ولازمة لنشأته وتشكيل لحمته وسداه، بل ولبناء أديته وتوسيع أفق دلالته.

افتتح جلال الدين الرومي (1) كتاب «المثنوي» (2) بصفحات طافحة شعرية أدارها على قصة الناي أتينا وحنينا، وإليها يعود نصيب وافر من شهرة هذا الأثر (3). وقد لفت انتباهي عند قراءتها أن مثاليته كثيرة تلامّح فيها وبين النص الروماني العربي، المهجوري خالصة، الذي شاع في شعر رواده حديث الناي بدلالاته الصوفية المثنوية وبغيرها، فقددت العزم على تقصي الأمر مستهديا بمفهوم التناص وآليات اشتغاله كما أوضحها النقد المنهجي الحديث، وتوخيت التخطيط التالي : عمدت بداية إلى التذكير بفاعلية الأداة الإجرائية المعتمدة ثم رحت أذرع مدونة اثنين من أعلام الرومسية العربية، جبران (ت1931) والشابي (ت1934)، عساني أثير على تصريح صريح بمصادرها الصوفية قبل أن أتبع شواهد حضور تلك المصادر وتحديدًا موضوعه الناي وأبعاده الرمزية في شعرهما.

1) التناص مفتاح إجرائي حيوي :

ليس في نيتي تحويل هذه الفاتحة النظرية إلى درس في التناص (4) وأعلامه وأطروحاته، بل غايتي لا

2) علاقة غير معلنة بين ناي الصوفية وناي الرومنسية :

والنص الرومنسي العربي خضع، ككل نص، لأحكام التناص وشكل النص الصوفي، على اختلاف روافته، أحد أهم مصادره، ولم يُخفِ الرومنسيون أنفسهم ذلك وعبروا عنه بطرائق عديدة منها التصريح الصريح كما ذكره نقّادهم ودارسوه، وجعلوا منه موضوع حديث غلبت عليه الأحكام العامة والانطباعية أحيانا، وأعوّزه التدقيق والتفصيل (7). والباحث الذي يبحث في أعمال كل من جبران والشابي يظفر بما يدل دلالة قاطعة على الجسور القائمة بين نصيهما والنص الصوفي قياما مباشرا أو غير مباشر. ونظرا إلى الصدى الواسع الذي كان يلقاه أدب المهجر وأدباؤه بين ناشئة الرومنسية التونسية فإن التراث الصوفي الذي وجد في الروحية المسيحية المشرقية مانحا ملائما أمكنه أن يصل عن طريق جبران ونعيمة وأبي ماضي وغيرهم وأن يشكل جزءا من مطالعات الشابي وشهد رفيقه الحلبي على ذلك حين يقول في تقديم الرسائل التي كانا يتبادلانها: «كما أن جبران في أعين الناي بالبحث عن الأدب الرومنطيقي المتّجّم إلى العربية ودراسة شعر ابن الفارض وابن عربي اللذين كان يتحدث عنهما جبران في فصوله» (8).

بيد أن الجهد الذي أنفقناه للعثور على شهادة مماثلة تخصّ العلاقة بجلال الدين الرومي لم يفض إلى نتيجة، فهل هي غفلتهم عن بعض مصادره أم تعتمد إختصاصها أم الاختصار على ذكر المصادر العربية دون سواها، فيما ظلّ صاحب «المنوي» في الظل على شهرته وعلى كونه من أقرب المتصوفة الكبار زمنيا ويبدو أبلغهم أثرا في نصّي زعيمي الرومنسية العربية، جبران والشابي، اللذين، حين جاءا، وجدا أدبه مُثَقّولا إلى العربية فضلا عن الانكليزية (9)، لغة جبران الثانية، التي كان يكتب بها بعض كتبه (10). ولم يصرفنا عدم العثور على تصريح صريح عن المضي في تقصّي العلاقة التي وجدناها قائمة بين نص الناي

عند مولانا ونص الناي عند كل من الشاعرين بل لم يُعدّ يهتّم كثيرا المسار الذي قطعته بين هذا وذاك، والذي لهُ غموض تعذر إجلاؤه، فرأينا الغائدة في الوقوف على وجوه التناص وشواهد التقاطع وأشكاله بين نصوص الناي الثلاثة، عسى أن يُتاح لغيرنا ما لم يتح لنا من اليقين.

3) ناي «المنوي» وحمولته الرّمزية :

وكان لا بد من وقفة مع «النص الغائب» (11) الذي أدّره صاحبه على موضوع الناي، ومع حقن الدلالات والأبعاد التي اختزلها، قبل ولوج «النص الحاضر» لعلّمي الرومنسية المذكورين، وتفتيك العملية التناصية الحاصلة بينهما.

فقد شكّل ناي جلال الدين الرومي قبل سبعة قرون قلبا دلاليا رمزيا واسعا تصدّرت دلالته الاحتفاء بالناي ترجمان الحنين والألمين عن طريق لغة العزف والغناء والموسيقى، والاحتفاء بالقصة والغاب أي بالعنيفة وحسنا والاحتفاء بالشوق الأبدي إلى الأصول أي إلى المفقود من وحدة الوجود، والاحتفاء بالحرية والانطلاق، وهذه وغيرها معان أمّهات في الرؤية الرومنسية وعلى مثيلاتها مدار أشعار شاعر «المواكب» (12) وشاعر «أغاني الحياة» (13). يستهل «المنوي» «أغنية الناي» في مستهل ديوانه بالقول (14) :

«استمع للناي كيف يقصّ حكايته، إنه يشكو آلام الفراق، يقول :

إنني منذُ قطعْتُ من منبت الغاب، والناس رجالا ونساء سيكون ليكنائي

إنني أشدّ صدرا مرّقة الفراق، حتى أشرَحَ ألم الاشتياق فكلّ إنسان أقام بعيدا عن أصله، يظلّ يبحث عن زمان وصله»

4) مسالك التواشج بين أغاني الناي هنا وهناك :

إن أجلى مواطن التجاوب النصي التي لمساتها بين ناي «المشوي» وناي «المواكب» تقع في المقطع الثالث من المطولة الجبرائية الحاملة هذا العنوان، مقطع هو بمثابة اللازمة الثابتة وزنا وتركيبا والمتحولة قافية، والمتحولة لفظا ما عدا في قوله :

أعطني النايَ وعَرَّ فالغنا (..)

وأنيّ الناي يقيّ (..)

وإلى ذلك مراوحة بين المقاطع الجارية على البسيط والمخصوصة بالتأمل والتفلسف في الحياة والموت والحق والعدل والحرية، وأخرى جارية على الرمل (مجزوءا) في وصف الطبيعة والنغمي بالغاب. أما المعني فهو معقود على «أنيّ الناي» وعلى الغناء والغاب.

وإذا كان جلال الدين الرومي قد أكل من سواد الحكاية الناي وشرح المحر التي مر بها والحال التي تعيها: إلى الناي نفسه، على غرار قوله «إني منذ قطعت من منبت الغاب...» فإن جبران أخذ على عاتقه هذه المهمة بإجمال واختزال جعلاً «الأنيّ» ترجمان كافة تباريح الناي ووجوه لوعته، وعنوان بقاءه الذي يميزه على بقية الكائنات والذي يعود إلى قيمة الغناء في تقويت الأرواح وتقويتها، وفي تصعيد كوامن النفس العازقة وأداء أعمق حداثتها. وإذا كان مولانا جلال الدين قد اتخذ من الموسيقى والرقص طريقاً إلى الله (15) فإن صاحب «المواكب» ولع بهما ولعا مماثلاً جعله يتخذ الموسيقى عنواناً وموضوعاً لبعض مؤلفاته فضلاً عن أسلوبه الحافل بالإيقاع وأجراس الكلام (16) على غرار أضرابه من شدة الرومنسية العربية، ولعلّ الشابي كان أحفلهم بهذه الثنائية فاختار «أغاني الحياة» عنواناً لديوانه حيث حضر الناي ومرادفاته ومفردات الحقل الموسيقي بنسبة مرتفعة، بل عديدة هي القصائد التي

حملت في عناوينها مادة الغناء (أغنية الأحزان، أغنية الشاعر، أغاني التائه، من أغاني الرعاة، تشيد الأسى، تشيد الحيار، أنشودة الرعد، ألحاني السكري، إلى عازف أعمى...).

ولئن حافظ جبران على «الأنيّ» من ناي جلال الدين، وعلى معانيه الحافة المتصلة بالغاب والطبيعة ومنشود القيم ومفقود وحدة الوجود، فإن الشابي حول وجهة الناي من الأنيّ وأفق التصوف والمتصوفة إلى عنصر احتفالي في موكب الكون البهيج، بل إلى أغنية من «أغاني الحياة». والرأي عندنا أن ذلك يعكس حدود العلاقة التي يربطه بالتراث الصوفي وأعلامه، بما جعل الناي حين وصل إليه يفقد معظم حمولته الرمزية الصوفية كي يغلب عليه الطابع الاحتفالي المتطلع الذي ميز قسماً من رومسية هذا الشاعر، فحيثما وقعت على ذكر الناي في شعره وجدته ترجمان نزعة تفاؤل وروح تحدّ وطموح، مثلما جاء ذلك في قوله بصحّ مشهدنا من مشاهد تجاوب الكائنات :

نحن نقتل مع المصاير للشمس

س وهذا الربيع ينفع نايّة (ص 27)

وفي مواطن نصية أخرى هو «ناي الجمال والحب والأحلام» (ص 109) بل هو بمثابة الطاقة الروحية الدافعة حين تنفخ فيه :

وانفخ الناي فالحياة ظلام

ما لمُرتادِه من الهول حامٍ (ص 113)

وحين يخلع عليه مفتون أنغامه هالة التقديس :

وانفخ الناي إنه هبة الأم

سلك للمستقيث بالإلهام (ص 113)

وهو رفيق وحلة صاحبه يلتاع لفقدها لوعته لفقدان قريته الغاب :

أين نايي ؟ هل ترامته الرياح ؟

أين غايي ؟ أين محراب السجود ؟ (ص 133)

والناي يمتلك قدرة على البقاء (والتناص هنا مع جبران) جعلت المتكلم يتشبه به في «نشيد الجبار» :

إني أنا الناي الذي لا تنتهي

أنغامه ما دام في الأحياء (ص 257)

وقدرة على الإبقاء، وهذه إضافة، جعلت «العازف الأعمى» (ص 118) يغالب الزمن الذي كُفَّ بصره.

ويشبه به قلبه، بؤرة الحساسية الرومنسية، في قصيد «الغاب» :

حتى غدا قلبي كناي مُنْزِع

نُعلِمُ من الألبان والأنغام (ص 267)

والناي «شبابية تقمّد بمصول-التنهيد» (ص 224) ومزمار (ص 134) فضلا عن تلك «التهنئة» (ص 38) 76، 83، 249 المنحدرة من عالم النص الرومنسي الغربي. واللافت، عدا هذا الحضور المتواتر للناي وعدوله عن الوجهة التي أجراه فيها كل من جلال الدين وجبران هو اقتران الغناء والإيقاع بحركة الجسد، وحركة الكائنات، عند شاعر «أغاني الحياة» لكن على سبيل الصورة الشعرية لا سبيل الرياضة الروحية والممارسة الصوفية كما عند صاحب «المثنوي» والشواهد على

ذلك يستعصي حصرها، منها ما ورد بالصفحات 184، 189، 190، 209، 218، 230، 238، 247، 252، حيث يجتمع الرقص والغناء في مثل قوله :

- وتراءى الجمال يرقص يرقص رقصا

قدسيا على أغاني الوجود (ص 184)

- لا الحب يرقص فوقها مفتيا

للناس بين جداول وزهور (ص 190)

- والربيع الجميل يرقص فوق

الورد، والعشب، مُنشدا نياها (ص 252)

وللغناء كما للرقص مواطن لا تكاد تحصى يتفرد بها فضلا عن مواطن الجوق الذي يجمعهما متلازمين.

سبعينا في ما عقدناه من مقاربة تناضية حذرة لحدث الناي عند شاعر الصوفية جلال الدين الرومي وشاعري الرومنسية جبران والشابي إلى الوقوف على شواهد التقاطع بين النصوص الثلاثة في مستوى البعد الدلالي والرمزي، لا في مستوى التشكيل اللغوي والفني الذي نتجول فيه المدة الأم، وبعض الحلقات المفقودة.

«الموت» عندنا أن ناي «المثنوي» قد فعل في ناي «موكب» بن ليه، وفعل ناي المواكب بدوره في ناي «أغاني الحياة» الذي واث دلالة البقاء ووسّع مجالها فاستحالت أغنية الناي إحدى تلك الأغاني وأضحت، مع الرقص، مظهرًا لاحتفالية الكون وتجاوب الكائنات في وحدة مُستعادة. ولقد وقفنا عند المعاني الثواني من دلالات أغنية الناي عند مولانا، ولم نطرق باب الرموز العميقة التي لها صلة بالأحداث والحوادث التي أحاطت به (17).

الهوامش والإحالات

- (1) ولد جلال الدين الحلبي في بلغ الواقعة بأفغانستان الحالي، سنة 1207 هـ / 1207 م وتوفي بقوة التركية سنة 1274 هـ / 1274 م. لقب الرومي نسبة إلى أرض الروم (بلاد الأناضول) التي قضى فيها معظم حياته أنظر فصل : في حصره مولانا جلال الدين، محمد الخالدي، رحاب المعرفة، ع 29، سبتمبر 2002، ص 61-64.
- (2) تذكر المصادر أن جلال الدين الرومي نظم من الشعر هذا الديوان وديوان شمس تبريز 3200 عرليه (قصيدة غنائية)

- (1) انظر على سبيل المثال ما حصه به محمد عبد السلام كفاقي في كتاب «مشوي جلال الدين الرومي شاعر الصوفية الأكبر - الكتاب الأول، صيدا، بيروت، 1965».
- (2) أنشأ مصطفى إجراني وأداة مقترحة حديثة لـ كان يعرف فدما بالسرفات الأدبية والنص يحمل معنى الاشتراك، والتداخل، والشمال، والحوار بين النصوص وربما استقر النقد العربي الآن على هذه الصيغة من بين عديد الترجمات التي راجت زمتا في مقابل الأصل *Intertextualité*
- (3) حمير جمعة - نظرية النص صك جديد لعمله فدعة - بحوث ندوة الأدب العربي واقعه وعاقبه - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999 ص 200
- (4) باب السرفات في كتب النقد العربي القديم يكاد يكون قازا، والمؤلفات التي اتحدت من هذه «النهضة» موضوعا لها كثير، وحلها جاء متأثرا بالخصومات وتقصيع الحسابات، فحلط بين «التلاصق» و«التناص» وعم صحن أمثال صاحب «الوساطة» وصاحب «العمدة».
- (5) مثال ذلك ما جاء بعهد الشامي وحيله الروسي من استخدام عام غير دقيق للتصوف من قبل - برعة صوبية ردا على الصفح الإنساني أمام الفد (ص 2117) - صوبية الحب العذري (ص 221) - إيمان صوفي (ص 274) - بلح انظر - مدخل إلى المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، نسيب شامي، الخرائز/ 1984
- (6) ول يعيب ذلك أصلا من أدهان الدارسين، انظر مثلا - دراسات في الشعرية الشامي نموذجا - إعداد مجموعة من الأساتذة، بيت الحكمة، تونس 1988
- (7) محمد الحفيوي، رسائل الشامي، دار المغرب العربي، 1966، ص 11
- (8) والفصول التي يشير إليها الحفيوي مشورة في «الدلائع والظرائف» (1923) ومنها فصل «أس القاصص» الذي حصص به حرران هذا الشاعر القصوي الكبر تحدثت عنه حديث المصنف الفتون فعده «أميرا في دولة الخيال الواسع، قتلدا في جيش ضخم من أعضاء» - مصر يدنح ونظر نفع، حرران تحليل حرران، دراسة وتحليل نازك سابا يارد، مؤسسة بوفل، ط 1، 1987، ص 144
- (9) بور محمد عبد السلام كفاقي معددت خاصة بوجود شروح وبرجمات عربية لمشوي ويطبع أحدها (المعج الغروي لطلال الشوي) في فدعة - سنة 1972، وهو من صنع يوسف بن أحمد المولوي وشهد المجلد الأول نقله شعرا إلى اللغة الفرنسية ونشره إلى إبدان 1981
- (10) علنت على حرران كفاقي - لا غيليز في نسخة كفاقي من جبهة بوسع «ميجور» (1918) و«الساقي» (1920) و«التي» (1923) وغيره
- (11) «النص العائيب» مصدق من جهر «مقتطفات الشافعية» - اذ به نص لذي حل في «النص الحاضر» على نحو من الأنحاء، وقد يكون سادس رت - مرف وقد حصص لندس بين خصوص الكاتب الواحد
- (12) صدرت المواكب سنة 1919، واعتمدا : المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران، تقديم ميخائيل نعيمة، دار صادر وفاز بيروت، 1904
- (13) تعود أشعار «أعني الحياة» إلى ما قبل وفاة صاحبها سنة 1914، وصدر الدبواي في طعة أولى سنة 1935
- (14) ترجمة محمد عبد السلام كفاقي، المرجع 11، ص 73
- (15) غير الرومي نفسه عن ذلك بقوله - «هاك طرق عديدة تؤدي إلى الله، وقد اخترت طريق طريق الرقص والموسيقى» انظر في المصدر
- (16) صدر «الموسيقى» سنة 1905 وضم تأملات في هذا الفن ومركله بين الأمم وحليل لطائفه
- (17) ما يحيل على بعض من لأفهم مولانا من كبار شعراء متصوفة وفارقتهم وفي الفل لوعة، مثل فريد الدين العطار السابوري الذي أوحى له بمكرة «أغنية الناي» وقوله المقول، وشمس الدين محمد بربري الذي تعالقه جلال الدين ورأى فيه الصورة الكاملة للمحبوب، وحيد دكره، بعد رحله، بدويو يشير إلى اسمه (شمس بربري) وبشاد الشعر الذي صار يرافقه مع مرور الوقت أنعم الباي الحربية، وحركات الرقص الدائرية. ويدبذ التأويل بعض الدارسين إلى اعتبار أغنية الباي سرادا لقصة طرد الإنسان من الله، وحياته على الأرض ويحثه الذؤوب عن طريق العودة إليها... إلخ

Djelel-Eddin El Roums, poète et danseur mystique Pierre Robin, cahiers du sud, T. XVI, n° 330, août 1955, p179

قراءة في قصيدة «قال قلبي للإله»

لأبي القاسم الشابي

حافظ الصكر

أولاً : مدخل

1 - 1

اجتماعياً، وفي الفن حيث كانت أشعاره لوحات تجسد
المتن الرومانسي الذي انتشرت ظلاله في أدب العالم
وفنونه المختلفة بعد صدمة الحرب الكونية الأولى وبشاعة
آثارها المدمرة على الشر والطبيعة والحضارة الإنسانية.

وقد نوقرت له أدوات أسلوبية ترجم إحساسه وانتصاره
بلعبه التي عثى بها ومجدها، ومن أبرز تلك الأدوات :
سهولة المفردات والتراكيب وقصر الجمل الشعرية وتوخي
الموسيقى الهادئة والأيقاعات الأليفة وتنوع القوافي والأشطر
الشعرية تحديثاً وملاءمة لارتفاع عصر النهضة الأدبية الشاملة
التي عاصرها وأسهم فيها بجهد الشعرى والفكري.

3-1

وقد كان الشابي واضحاً وواعياً لمهمة الشاعر المجدد . فإذ
أعلن ثورته في (الخيال الشعرى عند العرب) على تقديس
الماضي والعيش فيه أسرى تكراره نمودجاً، فإنه أوضح ما
يمكن أن يساهم فيه فهم مقصده، فقال في مناسبة لاحقة :

(إذا كنت أدعو إلى التجديد وأعمل له فإن ذلك لا
يدفعني إلى الهزء والسخرية من آداب الأجداد، بل إنني
لأؤمن كل الإيمان بما فيها من جمال فني وسحر قوي،
وأعتقد أنها قد آتت في عصورها الحية لأجدادنا كل ما

تلتزم حول الشابي في موثبه أفلام شتى قائمة من
جغرافيات متباعدة، ومشارب نقدية وأدبية وتجعية
متباينة، وثقافات متفاوتة. لكن الشابي من أكثر الجيلاء
استحقاقاً لتلك القراءات الملتزمة من شتاتته لأنه لم
بوجوده الشعرى شتاتاً ثقافياً في وقت مبكر، فصار
رمزاً للصلة بين المشرق والمغرب، والتجديد والتطور،
والتراث والمعاصرة، والكفاح ضد الاستعمار وتمجيد
الحياة وجمالها، وكذا الموازنة بين الرومانسية بتجلياتها
الإنسانية والفنية والدعوة إلى القوة والعزم والعيش في
قلب الحياة لا على هامشها أو في زواياها وحواشيها.

2-1

هكذا كان الشابي جسراً ثقافياً بين المغرب والمشرق
يمتلك امتداداً متعدد الجوانب : في الزمان لأنه جاء في
مطالع نهضة أدبية وشعرية حاسمة ومرحلة من البحث
عن طرق جديدة في الفن والحياة، وفي المكان لأنه ألغى
تلك المسافات التي باعدت بين المشرق والمغرب ثقافياً

طمحت إليه أشواقهم من غذاء معنوي دسم. ولكنني أومن إلى جانب ذلك أن في الحياة آفاقاً مجهولة ساحرة غير ما في الأدب العربي من آفاق،

وأن هذا الأدب إذا كان قد سدَّ خلة آبائنا الروحية فإنه لعاجز كل العجز عن أن يشبع ما في أرواحنا من جوع وعطش وطموح...).

ولم يكن الشابي في هذا المقتبس إلا متوازن النظر ممنهج الفكر فهو يقر بمنجز العرب الأدبي وتلبية حاجتهم الروحية والجمالية في ظرف إنتاجه وسياقه، لكنه لا يجد الأرتقاء به واحتذائه نافعا لنا ومليما لحاجتنا الروحية، ولعل ذلك كان دافعه لتبني أفكاره حول الخيال والدعوة إليها في محاضراته - ثم كتابه - حول الخيال الشعري عند العرب.

لقد عرض الشابي ما يتصل بالخيال الشعري في دراسته تلك بمنهج رصين متسلل الخطوات واضح الترابط، يدهشنا أنه صادر عن فتى في حوالي العشرين من عمره، فيتحدث عن الخيال وفهمه ولدى الإنسان وأنواعه ثم يعرض للخيال الشعري (الذي يفرقه على (الخيال الصناعي) أو المجازي المصنوع، بالبلاغة والتزيين بل ما يصنفه في رده على أحد منتقدي محاضراته بأنه (خيال الإحساس والشعور والاندماج في الأشياء اندماجا فنياً... تلتقي فيه الروح الفنية والفلسفية. وتفهم منه نفسية الأمة... ويفهم الإنسان من ورائه أسرار وحمايا الوجود) ليصل من بعد إلى لب أطروحته الملخصة بأن الخيال الشعري العربي ليس له حظ ولا نصيب في ما أنتجه الذهن العربي في مختلف عصوره، لأنه خيال مادي لا يتجاوز الظواهر الملازمة لحياة العربي في الصحراء. وأراد الشابي إثبات ذلك عن طريق فحص موقف العربي من الأساطير والطبيعة والمرأة والقصة.

4 - 1

وهو لا يجد تعارضاً بين التجديد والإعجاب بالأدب القديم فيقول (إذا كان لزماً علينا أن نعجب

بهذا الأدب ونفخر به... فإن ذلك الإعجاب لا ينبغي أن ينقلب في نفوسنا إلى تقديس عبادة فجمود فإطباق لأبصارنا عن كل ما في السماء من أشعة ونجوم...).

ذلك التوازن المفقود بحث عنه الشابي في الحياة أيضاً، فوجد بؤناً بين ما يضر من أحلام وما يأمل من آمال، وبين ما هو عليه في الواقع وما يواجه اندفاعه ذلك من صعوبات وعوائق.

وقد وجدتُ شواهد نصية كثيرة تمنحها قراءة الشابي نقدياً، ولكنني توقفت عند نص قصير يقع في آخر ديوانه اليتيم (أغاني الحياة) وهي قصيدة (قال قلبي للإله) التي سأورد نصها ثم أقف عندها محللاً.

خاتمة-النص

في جبال الهموم أثبت أعصابي

فرقت بين الصخور بجهد

وتعشاني القباب... فأورقت

وأزهرت للمواصف، وحدي

وتمايلت في الظلام، وعطرت

نضاء الأسى بأنفاسٍ وردي

ومجد الحياة، والشوق غنيت

فلم تفهم الأعاصير قصدي

ورمت للوهاد أفتاني الحفر

وظلت في الثلج تحفر لحدي

ومضت بالشذى فقلت: ((ستيني

في مروج السماء بالعطر مجدي

وتغرلت بالربيع وبالفرح

فماذا ستقلع الريح، بعدي؟))

ثالثا- التحليل :

العنوان

1 - 3

يقع النص بآياته السبعة موقعا مجهولا في سياق نصوص الشابي، لأنه بلا تاريخ على غير عادة الشاعر، مما يتيح للقراءة أن تضعه في سياق حريين قصائده التي كتبها على مدى ما أتيح له من حياة شحيحة السنوات، ويمنح القراءة فرصة التجول الحر في ثانيا أسلوب القصيدة ومراميها دون ربطها بسياق من أي نوع: صغيرا كان يتعلق بما حولها، أو كبيرا يتصل بموقعها بين مراحل تطور وعي الشابي الشعري.

1-1-3

ستتلفق الإشارات التي تبثها المفردات والصور والتراكيب والإيقاعات والدلالات دون تحجيم، ولا نخفصها لفترة أو مرحلة وسمت شعر الشاعر عزيمة ما، أو نفهرسها ضمن ملحم فني ما كما فعل محمد نضي اليوسفي في مقدمة مختاراته للشابي، ديوب المصنيد في ثلاثة أقسام: الأول لقصائد عدها اليوسفي نصوصا -بيانات تعلن مفهوم الشابي للكتابة الشعرية، وقسم ثان لقصائد منشقة ومختلفة مع القديم مشاركة لمعامرة التجديد، وقسم ثالث لقصائد وجد فيها تسلا لرؤى القديم وحضورا انتقاميا للتراث- في تجربة انشاقية عليه، هذا التسيق -اختراع سياقات للنصوص- أو ترتيبها -وضعها في سياق تنابعي إحكاما لزمان كتابتها-، أو تغريضها -فهرستها بحسب أغراضها - لن ينال تحليلنا بحكم دوران النص موقعا بحرية ترتبت على إفلاته من ذكر تاريخ كتابته.

2-1-3

يحثل العنوان مكانا مركزيا في قصائد الشابي يجعله بالمقارنة مع مجاليه متفوقا في تصميم عناوين نصوصه بتنوع لافته وتخطٍ للتقليدية التي بنى بموجبها شعرا

النهضة عناوين نصوصهم ولم يبالوا بدورها كعناوين نصية وموجهات قراءة وجزءا من جماليات النص نفسه.

كان الشابي مجددا في اختراع مسميات لقصائده، مناسقا في الآن نفسه لأغراض شعره يعلن عنها ويكشفها بالعنوان، كقصائده النثني عنوانها على نسق النداء (يا ابن أمي، يا رفيقي، يا حماة الدين، أيها الليل، أيها الحب، ...) وبعضها ينسق الإضافة (تشيد الأسى، أغاني التائه، رثاء فجر، متاعب العظمة...) وبعضها بالوصف: (الرواية الغريبة، النثني المجهول، الصباح الجديد، الأشواق التائه، ...) فيما يحترح بعضها مسميات جديدة بالجار والمجرور (إلى عارب أعمى، إلى الشعب، إلى طاعة العالم، إلى قلبي التائه، من أغاني الرعاة، من حديث الشيوخ، .. في الظلام، في سكون الليل،) وسواها مما يدعو لدراسة منفصلة تستقوي العنوان وتشكلاته ومدلولاته في شعر الشابي، لكننا نشير إلى حصة الطبيعة والعاطفة في تلك العناوين وتراكبها بشكل لافت كمؤشر على تأثره بالرومانسية كخاصية شعرية مفكرية.

2-3

ومن هذا نتطلق لمعينة عنوان النص الذي عكفنا على تحليله: (قال قلبي للإله) فهو يقدم القول عبر الفعل الماضي (قال) مؤكدا الطابع الحوارية كمظهر سردي في القصيدة العربية الحديثة، ويتلوها بالفاعل (قلبي) الذي يضيفه لضمير التكميل لقرينه منه وتعبيره عنه، والحقكي بلسانه، فلئن اختار الشاعر قلبه أرويا ينوب عنه، ويجري وجهة نظره من خلال رؤيته، ويعودة الكلام إليه فإنه يتخفى وراء موطن عاطفته -قلبه- موسعا مهمته كما في المجازات الشعرية والاستخدام العامي، حين يسند للقلب العلم بالشئ ومعرفته والإحاطة به.

هي إذن أقوال قلب الشاعر ماثلة كشكوى للإله الذي جاء في ختام جملة العنوان، ليكون مستقبلا للشكوى ومرسلا إليه ينتظر المرسل رد فعله واستجابته، لكن

العنوان يدعوننا -نحن القراء -كمروي لهم لشاركه
الإصبات لأقوال قلبه

يخفي العنوان أيضا بجانب السرد وتقديم القول
بالماضي والفاعل ثم الجار والمجرور ما يمكن أن نعدده
ثانية بين قلب الشاعر الضعيف والشاكي، والإله بقدرته
وخلقه الكون وتعاليه.

الاستهلال :

1 - 4

لا يكرر الشاعر فعل القول (قال) في أي من أبيات
الفصيدة، بل يبدأ نصه مباشرة بمقول قول القلب، مكتفيا
بالعنوان -النص الصغير، ودمجها جملته بالنص،
فتكون القراءة تنابعة كالتالي :

قال قلبي للإله :

في جبال الهموم أنبت أغصاني

والشاعر يصنيعه المقتصد والمجاني لل تكرار - عده
إعادة فعل القول الماضي - يحقق بالعواد وطيفه حميدة
وتعبيرية في الآن نفسه.

2 - 4

سينيني الاستهلال إذن (في جبال الهموم) على أساس
اندماجه تركيبيا ودلاليا بجملته العنوان، فيكون تفصيلا
لما قال قلب الشاعر للإله . . . مستدنا بالجار والمحرور (في
جبال الهموم . .) متقدمة لأهميتها بدل القول : أنبت
أغصاني في جبال الهموم، فتكون بداية تقليدية تنابعة
في التراتب الفعلي ومتعلقة المترتب عن الخلق، والمعبّر
عنه تعبيراً زراعياً : (أنبت) وهو يتواشج والطبيعة التي
فقت بها الشابي، فالولادة كفعل استنبات في أرض ما
تمت بالنسبة للشاعر (في جبال الهموم) محققاً بأسناد
الهموم للجبال وإضافتها إليها استعارة عميقة الدلالة،
فالهموم متكاثرة وثقيلة وصعبة كالجبال. والإنبات فيها
ليس يسيرا كما يعرف الشابي وقراؤه .

واستبق الشابي الإنبات فجعله للأغصان لا للبذرة التي

انشق وتفتت عنها، فاختصر البذار والنمو والنضج، وانتقل
إلى الأغصان ليتبعها فعل آخر هو التعايش بين الأغصان
وما حولها، رغم أن ذلك قد تم بجهد وعناء، فصنع
مفارقة بين رقة الأغصان وصلابة الصخور، وبين الولادة
في جبال من الهموم ثم الايزاق بقوة رغم الصخور .

وهو جانب دلالي يسبق الشابي أجزاء نصه التالية
ليعلنه كوجه من وجوه فكره الذي انشغل به، موثما بين
قسوة الحياة والعيش فيها بإرادة وحب وأمل رغم ذلك .
والملاحظ أن الفعل الوحيد المسند لتاء المخاطب هو فعل
الاستهلال (أنبت) اعترافا بالخالق وإثباتا عن خلقه له،
بينما ستعود الأفعال الباقية كلها لضمير السارد المتكلم (تاء
المتكلم) = قلب الشاعر. فقد صار عليه بعد استنباته أن
ينفض بحياته ويواجه مصاعبها وحيدا (البيت الثاني).

انفساق التركيب :

1-5

تتحرك أبنية الجملة الفعلية ويركنها الأساس = الفعل
الماضي السابق الذكر وتنعكس نسيا في أبياته كلها كما
يهيمن حملة الفعل الماضي على التركيب العام للنص
أيضاً ملاءمة لسرد المنحور حول الولادة في جبال من
الهموم ومتابعة للنشأة المعنوية من بعد.

هناك عدة أفعال ماضية تصدر الجملة لتنقل الحدث
-حدث الولادة- إلى مراحل نامية وتتملك بزمن الحدث =
الماضي أيضا أفعال ماضية أخرى ترتب عليها كنتائج :

- أنبت أغصاني فرقت . . .
- تشباني الضباب فأورقت . . . وأزهرت . .
- تمايلت
- وعقرت فلم تفهم
- عييت
- رمت
- وظلت فقلت
- ومضت
- تفزلت فماذا ستفعل . . ؟

وإعمال الناس لها، بل يخصص في مذكرات السبت 4 جانفي-يناير 1930 صفحات للحديث عن عشقه للطبيعة وتردده في قطف وردة ويرى أن ذلك جرم لن يقترفه.

2-6

ستجد أولاً ماعاهة نفسه بقلبه ثم الوصول إلى الطبيعة عبر ذلك بتسلسل لاقت نجد له هذه الصورة:

الشاعر ♣ قلبه القاتل ♣ الإنبيات والأزهار والأبراق
♣ رمي الأعاصير لأغصان القلب ..

هكذا تسلسلت صلة الشاعر بالطبيعة وغدت غلافا لنشأة قلبه التي هي نشأته أيضا، وهكذا تتبع نشأة قلبه عبر مراحل إنبات وغو قتماها لنفسه فأسقطها على قلبه.

3-6

ثم بعد تلك الماعاهة استعار الشاعر مفردات الطبيعة وملكها من غمد منها: الأغصان والصخور والقضاء والماء والرياح والورد والأعاصير والظلام والورد والأفان والثلج والشدى والورج والسماء والربيع والقمر والربيع

إن احتشاد تلك المفردات في سبعة أبيات لدليل على فطنة الشاعر بالطبيعة ودخولها كمشغل أساس في رؤيته الشعرية وترميته للخلق والتكوين والموت أيضا.

ولنلاحظ أن الطبيعة ليست خيرا وجمالا كلها في رمزية الشابي، بل هو يجعل منها رمزا للنشر والموت والخذلان (نظّر ما أسند للأعاصير والثلج من أفعال كالدفن والجهل والقوة).

الإيقاع :

1-7

تميز إيقاعات قصائد الشابي في مختلف مراحلها بما عرف عنه من منهج شعري يقوم على بساطة

سلاحظ القارئ تبديلا طفيفاً في نسق بعض الأفعال أي خروجها على نسق صيغة الماضي، ولكننا تقدم هنا تفسيراً يحافظ على زمنها ودلالاتها على الماضي، فالفعل المضارع (يفهم) انقلب ماضياً بدخول لم عليه (لم يفهم) فضلا عن عطفه بالوار، مما أشركه دلالياً بحيز الفعل الماضي المعطوف عليه (وعطرت)، والفعل المضارع (تحفر) متحول دلالياً إلى الماضي في حيز الدلالة التي يولدها الفعل ظلت - تحفر، والفعل المضارع الدال على الاستقبال (ستبني) مرتبط كذلك بالحدث الماضي الذي يحدده الفعل السابق عليه (فقلت: سبني).

أما اختراق نسق الأفعال المسندة إلى ضمير المتكلم فإن تفسيرنا لوجودها يفصله هنا، فالأفعال المسندة للأعاصير وإن تكن مسندة إليها بناء التأنيث فهي عائدة إلى الرواية= القلب، لأنها أوقعت الفعل عليه بثقله وبنيتة مما. فالأعاصير الجاهلة بجرماه ومقصده رمت أغصانه تلك(أفاته) إلى هاويات الوهاد وحفرت لحدّه في الثلج. فكان ما فعلته الأعاصير بهد لنعل لقب نفسه ومتصلاً به.

العمل الوحيد الواقع دلالياً وصرفياً في حيز المضارع حاضرا والممتد كسؤال مصيري إلى المستقبل هو (ستفعل) (في البيت السابع)المتجه إلى الريح التي ستهب بعد ذبول أغصان القلب ولا تعود الريح تدري أين تتجه، وتلقي القلب والشاعر بالضرورة في عماء المجهول، كما جاءت بذرة وغصنا نابتا في صخور جبال الهموم يتغشاهما الضباب كناية عن جهل لغز الوجود أيضا.

قاموس الطبيعة :

1 - 6

ندعو قراءتي لمعاينة المفردات المتزعة من قاموس الشابي الأثير إلى نفسه: الطبيعة التي مجدها شعرا ودعا إلى التنبه لجمالها وعبقريتها نثرا وهو يتحدث في الخيال الشعري عند العرب، وكذا في مذكراته عن مظاهرها

الدلالة :

1 - 8

يعيش نص الشابي (قال قلبي للإله) على تطابق نظرة الشاعر المشوبة هنا بالخذلان والهوة المصنوعة بفعل التفاوت بين ما كان يرجوه وليدا وما قابله في الحياة، عبر ما يقصه قلبه من شكوى للإله، وما يستمد من حياة الشجرة من أمثلة مطابقة لحياته.

2-8

لكن المدى الدلالي للقصيدة كوني لا شخصي، وشكوى قلب الشاعر تعبر عن معاناة البشر كلهم في غوهم وحلمهم، ثم في تحدي الصعاب لهم وحذلانهم.

وتستفيد الدلالة لتوضح وتبين للقراءة من طول الجملية الشعرية - لا الجملة النحوية - فهي عبارة عن ركبتين : خبري واستفهامي :

أُجِبْتُ أَغْصَانِي فِي جِبَالِ الْمَهْمومِ فَرَّقَتْ... فلم تفهم
الأغصان... ورمي... فماذا ستفعل الريح بمدي؟

ونلاحظ أن جملة الاستفهام هي الوحيدة النافرة عن طبيعة الجمل الأخرى وهي خبرية فعلية كلها.

لقد أراد الشاعر أن يكون التساؤل نهاية مفتوحة للنص، كما هو نهاية للحياة ذاتها. الحياة التي نغادرها دون أن نفقه مغزاها ونهايتها وجدواها.

لقد احتزل الشاعر الموت بمفردة واحدة هو الظرف (بعدي) وأما مصير الكون على البعدية التي تظل مفتوحة عقب الموت.

تلك الثنائية الطويلة : الولادة بين الصخور والمهموم ثم السؤال عن المستقبل المجهول هي أبرز ثيمات شعر الشابي التي تأكدت هنا.

3-8

لا يخفى طابع الشكوى إلى الله في النص وما يحمل من ضعف ورقة. وهو من أبرز خطط البرنامج

المفردة وقربها من الفهم، واختيار البحور القصيرة أو مجزوءاتها، مع اختيار القوافي المقبولة وقعا والخفيفة في صداها على القارئ، كما يغير غالبا قوافيه في شعره المقطعي، ولا يطيل قصائده، فيصنع بذلك كله إيقاعا خاصا به يعضده التكرار المتنوع عنده (في بداية الأسطر الأولى أو الثانية أو في ثانيا الأبيات).

2-7

يختار الشابي البحر الخفيف لقصيدته هذه، مستمرا طول التفعيلات (فاعلاتن - مستعلن - فاعلاتن) وكثرة الحركات والسكنات، والطابع الشري للبحر وتواتر كتابة المراثي الشهيرة والشعر الفلسفي والتأملي به.

ويكثر في القصيدة التدوير الذي لم نظهره في الكتابة الخطية هنا وهو موجود في البيت الأول إذ تحيل كتابته العروضية كالتالي :

في جبال المهوم أنبت أغصان... في فرقّت...

وكذلك يجب أن تدور الأبيات التالية.

وتغشاني الضباب... فأورق... تـ... وأزهرت...

ومأملت في الظلام وعطر... تـ فضاء الأسى

ومجد الحياة والشوق غني... تـ فلم تفهم...

ورمت للوهاد أفناني الخضم... ر وظلت...

وتفرزت بالربيع وبالفرح... ر فمادنا

لا يستثنى من التدوير إذن إلا البيت قبل الأخير (السادس) مما يسبق على النص سمة الاسترسال لعدم توفر الوقفة المتجانسة إيقاعيا (انتهاء الشطر وتحدد الكلمة للشطر الثاني)، و يؤجل موسيقاها ويفتت وقعا النغمي والثبرة العالية التي يسببها التصادي والتنموسق المطلوب في نظام الشطرين. فيناسب الاسترسال والتتدد ما في القصيدة من سرد تنابعي وتوالٍ للأفعال، وكذلك لاحتواء الفكرة المعبرة عن الحزن والحيرة مما لا يناسبه التقسيم للموسق والصاحب والوضاح.

الشعري للشابي المواقف بين الرومانسية الموهمة والحالة والمفارقة للواقع، والقوة بحب الحياة والنفور من وضعها اللاإنساني في الوقت نفسه، فهي مشتهة ومبتذلة، ومطلوبة ومكروهة، وضرورية وعابرة.

موجهات قراءة أخرى :

1-9

خطياً تحيلنا النقاط بين الكلمات إلى مواصلة القراءة ورصد التابع الحدثي في النص. وكذلك القطع المنتزعة -الحروف- من الكلمات لتعرض التنعيم والاحتفاء الزائد بالموسيقى، وهو ما هجره الشابي لصالح الفكرة والإيقاع العام للنص.

2-9

الحائقة تقع في قلب الموجهات المتأخرة أو الوجلة، فهي تطابق نهاية الحياة ذاتها، فتلك الشجرة التي يشبه القلب نفسه بها ولادة وغوا وذبولاً وبها كانت شجرة ورد بشذاها وعطرها (البيت السادس) فهي هي الشهي الكلي يظل عطرها كما يظل من الشابي القائي مثلاً شعره

3-9

السرد مفتاح مهم لهذا النص -كما في أغلب قصائد الشابي، لكنه سرد يقوم على التابع والتجريد أحياناً لا على ملموسية حدثية أو تعيين. والسرد يسهم في ترتيب أفعال النص نشأة وغوا ومصيرا. فلا بد من مراعاة وجوده في النص عند إنجاز القراءة.

4-9

قصر القصيدة ياسب اختزال الحياة وقصرها -ها تشبهاً الشابي بنهاية مبكرة لحياته القصيرة. واختياره سيرورة الشجرة -شجرة الورد- يعطي أمثلة على الخلود أيضاً، إذ يظل عطر الوردة-شذاها- بعد غيابها بالقطف والموت أو بالإخفاء والنيان.

خطياً تناظر الأبيات السبعة خلق الشجرة-القلب- الشاعر الأيام السبعة التي خلق الله فيها الكون كما تنص الكتب السماوية لكن الاستراحة هنا كانت بالموت انتظارا لما تفعله الريح = الذكرى الباقية.

5-9

الوحدة مختارة كموقف روماني يكمل الافتتان بالطبيعة، والشاعر يذكر الوحدة في البيت الثاني وكأنها ملازمة للوجود فيفخر بأنه -قلبه- الوردة أزهرت ووحدها في لجة العواصف

6-9

الأمثلة التي تستدعيها القصيدة كونية في جوهرها ومرجعها، تختار المصير مركزاً للسؤال، والمعاناة سبباً للسؤال، وما دامت قد بدأت بالخلق والتكون الصخري الشاق فكان لا بد أن تلتفت إلى النهاية والمصير، وهما لا يفلان هوة من البداية. متوجهة وجهها للخالق بحثاً عن جواب

رابعاً : خاتمة

تلك مرام أخذتنا إليها قصيدة الشابي القصيرة بأبياتها السبعة دلاليًا وإيقاعيًا وبنائياً، وتأويلاً منا، وهذا شأن النصوص المتميزة اللافتة فهي تسحبنا بأفهام أبنتها نحن وعدتنا القرآنية وذخيرتنا وعبرتنا بالنوع الشعري وما ورنه أو اكتسبناه من عادات قراءة وطوقس تقيل، فحدث أن عابنا أسلوبيًا وتأويلاً، وحدث أن عابنا أساليبها النصية كإعلان عن استراتيجيات الشاعر ومقاصده الفكرية ورؤيته الشعرية.

وليس ذلك بكثير على نص الشابي، نصاً- كصاحبه- ذا حضور في قلب الحداثة ومن خلالها، وفي تداعياتها وعنف أسئلتها العلنة أو المسكوت عنها في أغلب الأحيان. . .

إنشائية المعنى في «أغاني الحياة» لأبي القاسم الشابي

مصطفى الكيلاني

- 1 -

مدى وأعمق تأثيراً من الوقائع والحالات العارضة، كأن يسير بالشعور إلى مستوى التمثّل المجرد لإدراك موقف وجودي يقابل بين شقاء الأرض وسعادة السماء ويتصر للأصل على العرض، وللجوهر على الصفة، وللماهية على الجدوى والذوال. فيستقر في غربة من يعيش في زمن غيابه ذلك الخلود السرمدي، وفي أرض غير أرضه، ذلك الوطن النائي، حيث السماء تعلوها سماء: «أشعر الآن أنني غريب في هذا الوجود، وأتني ما أزداد يوماً في هذا العالم إلا وأزداد غربة بين أبناء الحياة وشعوراً بمعاني هاته الغربة الأليمة» (2).

لذلك ينزع الشاعر، باستمرار وبضرب من التكرار المقصود، إلى التذكير بأصل الكائن ممثلاً في الحرية، باعتبارها صفة ثبوتية ثابتة خلافاً للصفات الجسدية والحسية العارضة. وما يرسخ في ماهية الوجود بضرب من التكرار الدالّ على الحركة والتحوّل دون الانزياح عن الجوهر الأصيل يؤكد صوّة الشاعر التي هي أقرب إلى الطبيعة منها إلى الاعتقاد، وإلى بداوة العقل منها إلى حضار العقل الحادث بعد تدجين الكائن وحبس الكيان في دوائر العادة، وتبعا لأحكام القيود والحدود.

وإذا الحرية، بهذا المنظور، هي رحم الكيان لأنها البدء والمآل والصفة الملزمة للكائن :

لا يمثل المعنى في تقدير أبي القاسم الشابي المرحعي ظاهرة لسانية فحسب، كأن يشأ في اللغة وباللغة ولا شيء. عدا ذلك، بل هو سرّ غامض تماماً، كالوجود الذي يعرض حسناً، وهو في الأساس وليد معنى آخر، بيت السماء، ومفاده الروح، بمثابة صريحة تفضّلتها ولقد نرحمة حياته التي صاغها بقلمه، على حدّ عبارته: «لمعني السماء إلى هذا العالم الغريب فكنت بشراً سوياً» (1).

وإذا الجسد، شأنّ العالم، موطن حادث في حين تظلّ الروح مسكونة بالحين إلى أصل آخر بدني، فينشأ عن التباعد بين الأصل السابق والوجود الحادث شعور حادث دفين بالغربة التي حرص الشاعر على إظهارها بوجه إيحائي مفرق في كثافة المعنى الروحاني رغم ما ينكشف بين الحين والآخر من علامات نفسية واجتماعية حاقة، كالذي يتردّد في عديد قصائده وفي بعض مذكراته نتيجة ضغوط حالات عارضة ولّدتها استغزرات واقع مرضي وضغوط علاقات بشرية في بيئة ثقافية تعجّ بالدسائس والمؤامرات والنمام.

- 2 -

غير أنّ الشاعر حريص على أن يظلّ طابع الغربة أوسع

البداء المرجعي الذي تعتبر القصيدة أحد إمكانات ظهوره، وهو لما - قبل الواصل بين الصفات وقائضها، لأنه مرجع كل الصفات، باعتباره الصفة الأولى المولدة لكل الصفات، أي اللأ- معنى، مجازاً، المنشئ للمعنى، افتراضاً وحدوثاً، كأن يخاطب أبو القاسم الشابي الشعر بقوله كي يصفه ويوصف به :

«فيك ما في الوجود من حلك داج

وما فيه من ضياء بعيد

فيك ما في الوجود من نغم

حلو وما فيه من ضجيج، شديد

فيك ما في الوجود من جل وعر

وما فيه من حضيض وهيد» (5)

وإذا الشعر مشترك بين الروح والعالم، إذ يستقدم إليه مختلف حالات الذات الشاعرة ويكتظ برموز أشياء «العالم في ذات الحصة، فهو «ذات الموصوع» و«موصوع الذات» يشهد لبني خاص يقارب لغة الاستعمال ويبيّن عنيل إلى قضاءات أخرى شاسعة للاستعارة محدودة نسبه المبهمة المتعدد الكامن في أعماق الروح على أنس الاعتراف الحازم بأن الجزء دال على الكل، و«الإنسان، هذا الأبد الصغير»، هو صورة مصغرة «الأبد الكبير»، أي العالم كما يتمظهر ذاتاً وموضوعاً في سياق شعريّ جامع مشترك

- 4 -

وما العدم، في منظور الشاعر، إلّا الوجه الآخر للوجود، وليس نقبضاً له. لذلك يستحيل «القلب» في معجم أي القاسم الشابي الشعريّ الخاصّ إلى ذاكرة العالم ونصّه الأبدّي الزاخر بمعاني الوجود الحسي والوجود لما - ورائي، مرادف العدم، تقريباً، في رؤى أنطولوجية أخرى. فتسقرته الذات الشاعرة بذافع معرفة البدايات الأولى وتعاقب الأزمنة وتعدد الصفات والحالات تبعاً لقانون التكرار الأزليّ.

ولأنّ الروح، كما أسلفنا، أبليّة من أصل سماويّ، فهي لا تدغن للموت ولا تخضع لأحكامه، كالجسد، لذلك

خلقت طليقاً كطيف السيم
وحرّاً كتور الضحى في سماء
تغرّد كالطير أين اندفعت
وتشلو بما شاء وحي الإله
وتفرح بين ورود الصباح
وتنعم بالنور، أتى تراه
ونعشي - كما شئت - بين المروج،
وتتطف ورد الزنى في رياه» (3).

لأنّ إيمان الشاعر بالحريّة يتألف والوعي التاريخي، كمثالية الشاعر لا تتناقض وعشق الحياة، لأنّ الواصل بينهما هوفيض الحبّ الذي يعنى أحياناً عديلة بتجريد المثال ويتحدّد بالمكان والزمان :

«أنا يا تونس الجميلة في ليج

الهوى قد سبحت أتى سباحة

شرعتي حبك العميق وإني

قد تدوّقت مرّه وقراءة» (4)

فيكتسي هذا الحبّ دلالة الكل انطلاقاً من انحصار الكس أو العلامة الواقعيّة، كحبّ الأم في «فيكوالى اليهم»

غير أنّه حبّ، على تعدّد مسكون بالمثال، لأنه وليد وجود غيبي، فهو اللأ - مستى حينما يتعلّق الموصوف الغامض المجرد بالروح التي تتخذ لها عند اشتغال الكتابة الشعرية عديد الوجوه.

- 3 -

وكما تحيل الحياة على «روح الحياة، التيموس بالمفهوم الأفلاطونيّ الذي تحوّل من سياق العصر الإغريقيّ القديم إلى ثقافة الرومنسيين الحادثة، ومنها إلى تجربة الذات الشاعرة، تفتح دلالة القصيدة على مفهوم الشعر يضرب من التعالق الحميم بين الرحم الأنطولوجي وتشكل اللغة الدالة على الحالات المبهمة في الروح.

وما القصيدة، بهذا المنظور، إلّا طيف معنى الشعر الغامض الذي هو بعض من سرّ الروح وسرّ الوجود معاً. فيضحي الشعر مرادف «الشعريّ»، تقريباً، ذلك

تعب بظلال الأزمنة الغائبة وتعاقب الفصول وصور الشمس والكواكب والغابات والكهوف والقصور والرسوم والأحلام والأحزان والآلام والأفراح وتعاقب الليالي والنهارات.

هذا هو القلب، باطن الذات الشاعرة، المسمى الآخر للروح، الإضممار الدال على إظهار، والإظهار المعبر في الاتجاه الآخر عن إضممار، لما يكشف عند الوصف من علامات دالة عليه واحتجاب جل علاماته الأخرى.

«يا قلب ! إنك كون مدعش عجب
إن يسأل الناس عن آفقه يجمسوا
كأنك الأبد المجهول... ، قد عجزت
عنه النهي واكفهرت حولك الظل (6)

فيحد القلب عند تكرار محاولات التوصيف بالنواة الجاذبة حيث العالم بأشياءه وتفاصيله يستحيل إلى كثافة وجود مشروط بالحركة والتكرار الأبدى، على شاكلة دائرية لا تنحصر في نقطة واحدة، دون انقطاع.

وكان جينالوجيا العالم، وتكوينه الأول استخدام ماثلة في هذه العلامة المسماة القلب فتشاكل الحياة والموت كتعاقب النهار والليل. وما يحدث ينقطع كي يعود في صورة جديدة، كالرحم يروي قصة البدايات، أو كالتلفظ تحمل في ذاتها ملامح السلالات الضاربة في القدم، أو كالروح يحاصرها النسيان من كل اتجاه، ولكنها قادرة مع ذلك على أن تتذكر حملا كل شيء، مثل سجل حافل بتفاصيل الزمن الأبدى المستعاد وصور الطبيعة القديمة المتجددة وهدير حركة الوجود :

«ههنا في قلبي الرحب العميق
يرقص الموت وأطياف الوجود (...)
ههنا ألف خضم ثائر
خالد الثورة، مجهول الحدود
ههنا، في كل آن تحصى
صور الدنيا، وتبدو من جديد» (7)

- 5 -
بذلك يضحي الموجود قيمة روحية في الأساس وإن

اتخذ له في الظاهر ملامح الجسد والحس والعبارة. كما لا ينحصر معنى القيمة في الاسم والمكان واللحظة، بل يتسع بالإرادة لحظة يكون الشاعر «نبيا» لقومه وعصره وللمستقبل الذي سيأتي، كأن يعلو صوته مدويا في ليل شعب مستكين راضخ لسيادة الآخر وأحكام التخلف. فيستقي من مختلف عناصر الطبيعة رموز القوة في مواجهة الاستسلام ومغالبة الظلم والظلام :

«ليت لي قوة الأعاصير، يا شعبي
فألقي إليك بثورة نفسي» (8)

إن آفاق المعنى في منظور الشابي الشعري وفي اشتغال القصيدة إمكان روحي لا يعرف الحد، في اتجاه البدء وصوب المستقبل، لأنه «أصل» يحيل على متعدد «أصول» ضاربة في القدم، بسلسلة لا ابتداء لها ولا انتهاء، كأن يفقد زمان الروح زمانيته في مطلق الوجود ويستعيد تاريخه البشري عند التفكير في الحب أو الموت، إذ يعلو أفق الحب ويمتد ليلامس تخوم الموت كما تقارب تخوم، هي الموت لفصحة حالة الوجود المتمثلة في الحب. وما الحياة بهذا المنظور إلا عتبة مشتركة تصل بين الحدين في إدراك لحظة الوجود القصوى (الحب أو الموت)، لتزخر في اتجاه علامات البهجة والإشراق، كالذي تردّد في قصيدة «صلوات في هيكل الحب»، وتعجّ في الاتجاه الآخر بعلامات الحزن والانكسار والقتام :

«كل شيء موقع فيك، حتى
لفتة الجيد واهتزاز النهود (...)
أنت... أنت الحياة فيك وفي عينيك
آيات سحرها الممدود (9)
«أنفنى ابتسامات تلك الجفون ؟
ويخبو توهج تلك الحدود ؟
وتلوي وريدات تلك الشفاه ؟
وتهوي إلى التراب تلك النهود» (10)

- 6 -

وكما تشي الحياة بذاتها وبما هو تقيضها المائل فيها نتيجة تمثل حذها الأقصى في أحد الاتجاهين، أي الموت،

ولأنّ الروح الفردية مسكونة بروح الجماعة، مدفوعة بالروح المطلقة (روح الحياة) فهي مشحونة بالقوة وإرادة القوة (12)، إذ تتفاعل في صميمها معانٍ أساسية كبرى تتألق لإنشاء مختلف المعاني الممكنة، وهي : الحياة والموت والحب والإرادة. ومرجع هذه المعاني الأساسية هو «روح الحياة» التي هي بمثابة الدلالة الوالدة (matrice)، باعتبارها أقرب إلى الإضمار منه إلى الإظهار. فكلما سعت اللغة إلى العبارة استبدت بها الإشارة وفز معنى الحب إلى ما وراء المعنى حيث اللغة إمكان للعبارة، والمعنى احتمال للإشارة والتأويل. لذلك يتشكّل المعنى بلاغة وتلقياً بالتجاور والتفاعل بين الدلالات الأساسية المذكورة، تبعاً للأساق الدلالية الكبرى التالية :

فإذا تعالقت الحياة والحب كان العشق الصوفيّ، كـ «صلوات في هيكل الحب»، دون الانفصال عن المكان والزمان. وإذا تعالقت الموت والحب بلغ العشق حتم الانقراض بحدان حياة أزلية خارج حدود الزمان والمكان. «الصباح الجديد».

وإن حدثت القطيعة بين الحياة والحب تنامي الوجع ويبلغ اليأس أشده واستحال الوجود إلى جحيم، كالشعور الحاذق باليتم والانفقاد في «شكوى اليتيم».

وأن التواصل بين الحياة والإرادة تتعاضد القوة، كشيد الجبار أو هكذا غنى رومثوس».

وإن انضم إليهما الحب اصطفي المعنى الشعريّ بالخصور التاريخي وانفتاح وعي الفرد الشاعر على وعي الجماعة، كالنبيّ المجهول».

وإذا تفككت الأواصر بين الحياة والحب والإرادة تفاقم الوعي العدمي الذي لا ينكشف في قصاد، بل في مواطن محدودة خافتة سرعان ما يستقطبها المعنى الإيمانيّ المدفوع بمفهوم تلك الروح المرجعية، كالحوف من المجهول الكامن في خفايا «الصباح الجديد»

يكتسي الموت صفتين متغايرتين تماماً، فهو الموت المحض الدالّ على الانقضاء الذي يستلزم موقفاً تراخيداً كالذي تسفر عنه حال التمتع في قصيدة «في ظل وادي الموت» بأن يتخذ له وجهاً عديمًا لحظة يسدل الستار على الكائن ويضحي الوجود بذلك تلاشيًا في الزمن المنقضي :

«في ظلام الفناء أدفن أيامي
ولا أستطيع حتى بكاءها»،
وهو الموت الذي يمثل عتبة تنفسي إلى حياة أخرى جديدة أبدية هي مرادف الحرية المطلقة في عالم لا شقاء فيه ولا انقضاء، كالذي تردّد صداه في «الصباح الجديد».

«الوداع ! الوداع !
يا جبال الهموم
يا ضباب الأسى !
يا فجاج الجحيم
قد جرى زورقي
في الخضم العظيم
ونشرت القلاع . .
قالوداع ! الوداع !

وليست إرادة الحياة الدالة على قلبية الروح إلا بعضاً من إرادة الموت، كما تبدو إرادة الموت بعضاً من إرادة الحياة بعد أن تأكد نزوع الوعي الشعري لدى أبي القاسم الشابي إلى الحياة الأزلية رغم ظاهرة التحدّ الفاصل بين الحياة والموت. ومرجع هذا التواصل المستبدّ بحالات الانقطاع المؤقتة هو «روح الحياة»، كما أسلفنا، إذ الروح المرجعية، هنا، تبدو جذوة متوهجة لا تنطفئ من الرعية وإرادة الفعل، والفعل، إذ تغرد بها الذات عن غيرها من الذات وتشد الاعتراف بوجودها الفردّي والجمعي :

«إذا الشعب يوماً أراد الحياة
فلا بدّ أن يستجيب القدر
ولا بدّ للميل أن ينحلي
ولا بدّ للقيد أن ينكسر
ومن لم يعانقه شوق الحياة
تبخر في جوّها واندر (11)

طريق فيخته (Fichte) ومجمل النصوص الفلسفية والأدبية اللاحقة.

ج - تنزع الحال الشعرية عادة إلى التوغل في أحد المواطن القصوى ضمن الرغبة أو نقيضها المتمثل في وعي الانقصاء، كما تتردد بينهما مرارا وتكرارا حينما يستبد الشك باليقين ولا تمتلك الذات الشاعرة سوى الانتجاع إلى لغة الشعر وإيقاع الكلمة، بحثا في الظاهر عن ممكن المعنى، كالقنّ الذي هو «حياة موسيقية مصطفاة، سواء كان قطعة تنشد، أو لحنا يعزف، أو صورة ترسم، أو نمثالا ينحت، فهو «حياة»، لأنّ القنّ في صميمه إنّما هو صورة من تلك الحياة...» (13)، وكالشعر الذي هو المرافد الآخر للحياة، بل هو أقرب القنون إليها، باعتباره اختيار الشائبي الإبداعي والبدء الأوّل في جينولوجيا القنّ وعي الوجود لديه: «إنّ الشعر هو الحياة نفسها، في حسناتها ودمامتها، في صمتها وضجيجها وفي هدوئها وثورتها، في نومها ويقظتها، وفي كلّ صورة من صورها ولون من ألوانها...» (14).

إلا أنّ تعدّد هذه الأنساق الدلالية واختلافها يؤكدان في الاتجاه الآخر مجموعة من الحقائق، هي بمثابة التواة المرجعية المنشئة لكل المعاني ويمكن إجمالها في محصل النتائج التالية:

أ - يتكتف حضور الأنا في مختلف القصائد، ولا يتماهى مع ضمير أوصاف أخرى، بل هو موقف ثابت يعتبر باستمرار عن حضوره المباشر فعلا أو انفعالا.

ب - لا تخلو أية قصيدة من علامات الحياة أو العلامات الحافظة بها. ففي كثافة حضور الأنا تكتشف لمعنى الحياة، إذ يتداخل الوجود والوجود بمثابة الوعي الرومنسي والتصور الروحاني المواقف على وعي الكتابة الشعرية من خلال تفاعلات البنية الناصية الماثلة في الكتابة الرومنسية، تلك التي تصل بين قديم المثالية الضارب بجذوره في أقاصى الأفلاطونية وحداثتها عن

المصادر والمراجع

- (1) أبو القاسم محمد كزّو، «الشائبي»، المجلّد السادس (صور وكلمات)، تونس : دار الغرب الإسلامي، ط 1، 1994، ص 10 - 11
- (2) مذكّرة الثلاث - حادي 1980
- (3) قصيدة «يا ابن أمي»
- (4) قصيدة «تونس الجميلة»
- (5) قصيدة «قلت للشعر»
- (6) قصيدة «لأبد الصمير»
- (7) قصيدة «قلب الشاعر»
- (8) قصيدة «النبّي المجهول»
- (9) قصيدة «صلواتي هي هيك الحنّ»
- (10) قصيدة «حدثت المفرة»
- (11) قصيدة «إرادة الحياة»
- (12) انظر «نشيد الجزائر أو هكذا غنى يروميوس» و«طلسعة الثعالب المقدّس»
- (13) من مقدمة الشائبي لديوان «اليتيم» لأحمد زكي، أمّ شاذلي، الصادر بالقاهرة في طبعه الأولى، 1984
- (14) من «نثر الشائبي ومواقفه من عصره»، إعداد وتقديم أبو القاسم محمد كزّو، «الشائبي»، المجلّد الثاني، تونس : دار المغرب العربي ط 1، 1994.

الشاعر في عزلته :

تأملات في رسائل الشابي

محمّد آيت ميهوب

بضلعها أمام الشوق، ياتمو الحليب والخبز يجرّون
في ساحة المدينة، خيل وحمير ودراجات وقليل من
السيارات والشاحبات تندافع بها وهناك تعرف سمعية
النهار والمساءلة وبين الفينة والأخرى تظهر ثلة من
الفتيات يجرّعن إلى معامل النسيج.

أترك ذلك كلّه وأنعطف ذات الشمال لأجوز شارعاً
جانبيتاً صغيراً يؤدي إلى الميناء القديم. أتوقف لحظة
أتشرب صمت الشارع وسكوته وأرفع بصري إلى أعلى
الجدار أتملّئ اللافنة الزرقاء وقد اكتنفها غيش الفجر
وبقعة من ظلمة الليل، فأقرأ حروفها البيضاء الهاتنة
«نهج أبي القاسم الشابي».

كنت كلّ صباح أعبر ذلك الشارع الصغير وكأنّه
بوابة العالم لا مدخل لي إلى الحياة دونها، وفي كلّ
صباح أتوقّف بقامتي الصغيرة أطلع إلى اللوحة الزرقاء
وأقرأ حروفها مطمئناً النفس بأنّها مازالت كعهدي بها
لم تتغيّر: «نهج أبي القاسم الشابي». ما الذي كان
خيالي الطفل يصوّر لي آنذاك؟ عمّ كنت أبحث هناك؟
هل رتّبت لي شياطين الطقولة أنّ ذلك الشارع هو بيت
الشاعر؟ هل طوّح بي الخيال وشطّ فحسبت صاحب

مازلت أراني طفلاً صغيراً أبكر بالذهاب إلى المدرسة
صباحاً وكانت لا تبعد عن منزلي في الحصة العتيقة إلّا
قليلاً من الخطى. أمته في الأدم الشبيهة الباردة بعد
أداء الفجر بقليل، فأقرأ بجسدي الصغير من قرائني
الدافئ متوثّباً وكأنّ لديّ موعداً أخفّضه أو كأنني رجب
أسرة يسابق النهار ليكسب قوت أبنائه أو يسافر أمسي
ليه في سرير قفر في أحد التزل الخرية. تنفّس إليّ أمي
وعبث تحاول المسكينة أن ترزني إلى فراشي، وتعلمني
متوسّلة أن ساعتين كاملتين مازالتا متصلتان عن ساعة
الدرس وأنّ خمس دقائق كافية لأصل إلى الفصل.
لكنني أصمّ عنها الأذان وأختطف محفظتي وقطعة نقدية
ثمّ «فطيرة» الصباح وأسارع إلى الشارع. فألقي الأحياء
العتيقة قفراء خالية إلّا من خطاي وتناوبات قسط لا ذت
من البرد بزوايا الجدران القديمة. أفتح فاهاً أعبّ نفساً
من ريح الصباح وأعرض لسانه البليلة خديّ وأستلذّ
وخز قطرات من ملح البحر تسلّلت داخل مطفي.

ما إنّ أبعد عن الأزقة المتعاقبة الصامتة، حتّى
أجد الشارع الكبير قد نهض من سباته وبدأت الجلبة
والحركة تديران طاحونتهما: عربات الخضّر تحطّ

الاسم نائما خلف حروف اسمه يمكن أن ينظر إليّ ويتسم وقد ينزل من علياته حيناً من الزمن ويرافقني إلى مدرستي فأطلق أُنشد على مسامعه ما أخذت أحفظ من شعره؟ أو هي براءة الطفولة الأولى، براءة الإنسان الأول يعجز عن التمييز بين الاسم والمسمى والحسي والمجرد، حيث العالم ما يزال شعرا كله يكفي أن تنطق بالاسم فينبثق وجودا سوياً قائما لا شبهة فيه؟ أو لعلمي كنت أطمع أن يتكلم الصخر وينطق ويحدثني الاسم عن صاحبه ويخبرني بنشئه؟ من يكون؟ وكيف عاش ومات؟ ولماذا مات في تلك السن التي لا يموت فيها الناس؟ وما معنى شاعر؟ ولماذا يغتنى الناس كلهم بشعره؟ أوتراني وقد بدأت عرائس الأدب تخالطني وتعبت بي ولما أبلغ العاشرة، أحسب أن وقوفي هناك بين يدي الشابي سيخلق مني شاعرا في يوم من الأيام؟

مازلت إلى اليوم لا أملك جوابا واحدا عن كل هذه الأسئلة ومازلت كلما مررت من ذلك الشارع لشأن من شؤون الحياة اليومية، أرفع بصري متطلعا إلى الالفة فأقرأ اسم الشاعر وأتسم مستذكرا أيام الطفولة، وتنهل عليّ الأسئلة الغامضى باعتباري **حبا** **فينا** بالحزن والفرق

بيد أن تلك الوقفة الطفولية الصباحية على ما يحتملها من غموض وسذاجة قد علمتني أن أنظر إلى الشاعر في عزله ووحدته، كيانا حيا قوامه بضعة حروف تقف عاليا في سماء المدينة عازية في ليل الوجود تواجه الريح وتخلد إلى الصمت الأزلي... لقد آمنت في تلك الوقفة الصباحية والشارع خال إلا من اسم الشاعر، شوقا غريبا إلى معرفة الشابي في عزله والغاذ إلى لحظات وحدته وألمه، ورسخت لدي شعورا أوليا بأن الشاعر لا يولد إلا وحيدا صامتا يسكن الأفق البعيد. وحين قرأت بعد ذلك بسنوات قصيدة «مباركة» لبودلير تداعت إلى ذهني ذكرى الطفل الصغير يبحث عن الشاعر المنزل في خيمة الحرف والاسم، ينوء بقدره وحده في غفلة من الناس وصحبتهم.

يبدو في الظاهر أن أبا القاسم الشابي لم يعرف العزلة حيا أو ميتا. هذا صريح واضح لا لبس فيه في ما يتعلق بما حدث بعد وفاته، حين فني جسد الشاعر وأخذ نصه يحيا ويشب عن طوق الزمن. فحول الشابي اليوم ضجيج وصخب وجدل جعلته حديث العام والخاص ومستذكر الكبير والصغير، وشأنا وطنيا مشتركا بين رواد الشعر وأشباعه وبين من ليس لهم بالشعر وثيق الصلات. ابتداء هذا الانشغال العام بالشابي خافتا مترددا في الأشهر والسنوات الأولى من وفاته، وترسخ في الخمسينيات من القرن العشرين بفضل مجهودات فردية ضيقة ثم نما وقوي وانتشر بعيد الاستقلال. فقد الشابي رمزا من رموز الوطن وقيمة من قيم الانبعاث الحضاري ومرجعية أدبية لا يملك أي شاعر محيدا عن أن يقترب منها ويقبس نفسه بها، سواء أكان ذلك الشاعر محيا للشابي متأثرا به أو غابطا له نافرا مما أضطج له من سطوة وسلطة. وكثيرا ما بدأ شعراؤنا مسيرتهم الإبداعية محتجين نص الشابي ساعين إلى أن يقعوا فيه علي سِر الخلود الذي وقع عليه، وكثيرا ما انهمى شعراؤنا إلى الشكوى والتظلم مما فعله بهم الشابي وهو يوم في «رسمه» يستمع إلى لحن الوجود في لعب العبد العبد. فالفينا فريفا يصفه بأنه «الشجرة التي غطت الغابة»، وفريفا آخر يسيله كل مظاهر الإبداع معيدا أسباب خلوده إلى ما يخرج عن النص ويرمي بجذوره في السياسة والتاريخ وعلاقة المغرب العربي بمشرق. بل ذهب فريق ثالث إلى أن حسد الشاعر على موته المبكر وتمنى بعض الشعراء لو اختطفهم الموت وهم شباب كما اختطف الشابي من قبل، متناسين أن عددا من الشعراء التونسيين والعرب عامة قد ماتوا في سن الشابي وجبران والسياب فما كانوا أحد هؤلاء الثلاثة نبوغا وإبداعا وشهرة

وفي الحق إن عددا هائلا من الشعراء التونسيين قد نافوا الشابي شاعرية وارتاضوا من آفاق الخيال والإبداع ما لم يتح له، وشقوا في عالم الشعر دروبا وعرة ما كان بمستطاع أن أن يشقها. رغم ذلك لم يتزحزح نص

الشابي عن مقام الريادة وظلّ إلى اليوم يخترن أسلتنا الكرى، ويهجس بهواجنا، ويبشر بأماننا القديمة الحاضرة في التجدد والحرية والسموّ والالتحام بعالم الحب والجمال. فلبّتنا نرى فيه وجهنا ونسمع فيه صوتنا وجعلناه ومازلنا رسولنا إلى الآخر، الشقيق والصديق.

ولا شيء يدلّ اليوم على أنّ الجدل في الشابي سيفقطع أو يخفت. فسيظلّ الخلاف محتدماً بين من ينزع إلى تأليه الشابي وأسطرته متجاوزاً هويته الشعرية الأصلية، وبين من يبخسه كلّ فضل في الإبداع مركزاً على رمزيته الاجتماعية والحصارية فينغل عن هويته الشعرية الأصلية كذلك. وبين هذين المتزعين يتملّص الشابي ويكثر حوله الضجيج واللغظ، وتزداد وحدته وعزله.

ولم تكن حياة الشابي تخلو من الضجيج أيضاً. فالمتحمّس في سيرته والناظر في رسائله الكثيرة وفي تنوّع من كان يرأسهم انتماء اجتماعياً ومشارب ثقافية، والمتأمل ضروب النشاط الثقافي والاجتماعي التي كان يقبل عليها، يتأكّد له أن الرجل لم ينفك عن الحركة التي ورّبها ما كان يقدر على أن يفصل عن صحبة ويحكم على نفسه وحيداً. فأصحابه متنّ قدّموا به شهادات بعد وفاته كالمهدي والحليوي والبشوروش ومحمود الباجي والبشير الفورتي، يجمعون كلهم أنّه كان لطيف المعشر رقيق الطبع محبّاً لمجالس الأدب يأنس إلى ملتقيات الصحب ويكلف بها وإن غلب عليه وسط الناس الحياء والهدوء، والناظر في ما خط من يوميات ورسائل يتضح له ما كان يبذل أيام إقامته في العاصمة من نشاط ثقافي لا يخبو وسعي دؤوب لبعث الحياة في الأدب التونسي الموات. فكان يتردّد على الجمعية الحلدونية يشارك في نشاطها ويسهم في محاضراتها وله فيها واحدة عن «الخيال الشعريّ عند العرب» قلقلت جمود الثقافة التونسية وأثارت حول الشابي الجدل والصخب وجعلته رائداً للتجديد الأدبي، مثاراً لسخط البعض وتشجيع البعض الآخر. وكان يساعد على بعث المجلات والصحف الأدبية المختصة وفي رسائله إلى

الحليوي ما يؤكّد مواكبته عن كسب تأسيس زين العابدين السنوسي مجلة «العالم الأدبي» (1). و نراه يزور نوادي التمثيل يحضر «بروفاتها»، ونجدّه في «الزيتونة» يشارك في يثع اللجنة الطالّية لإصلاح التعليم الزيتوني» وصياغة بنودها، ويادر صحبة محمّد البشوروش إلى ابتكار طريقة تساعد المؤلفين التونسيين على نشر كتبهم. تقوم على تأسيس صندوق للنشر يساهم فيه كلّ كاتب بمبلغ ماليّ معيّن وبعد جمع المال يتاح لكلّ مساهم أن يقترض المال اللازم لإصدار كتابه: «لقد فكّرت أنا والأخ عبد الخالق (2) في تأسيس مشروع لا غاية له سوى الهوض بالأدب من كونه في هاته البلاد المنكودة، فكّرنا في أن نهدو نواة الحياة الأدبية في تونس وذلك بأن يضع كلّ منا مقداراً من المال بإحدى البنوك أو بعض فروع البريد، وما يتجمّع من الأصل والفائدة يكون تحت طلب من يريد طبع كتابه من المؤسّسين فيقطع منه كتابه كقرض يقترضه ثم يؤدّيه بعد ذلك وهكذا دواليك» (3).

وعمل في مسقط رأسه توزر على تأسيس مدرسة قرآنية «الهداية» سطر هو بنفسه قانونه الأساسي (4). ولم يأنف من حضور مجالس الذكر وتلاوة الأوراد. فهذا الحليوي ينقل للشابي وصف محمود الباجي له فيقول: «قابلت الأخ محمود الباجي مرّات عديدة بتونس والقيروان وسألته عن أخبارك فأكدّ لي أنك صرت «شيخ طريقة» تحمل في المحفّات وترأس حفلات الأوراد والأحزاب... فما اعتذارك من قول إذا قِيلَا» (5)

وفي الرسائل كذلك ما يبرز صراحاً أنّ للإبداع الشعريّ عند الشابي وظيفة وطنية جماعية ينشد بها الفرد خدمة وطنه ورفعها عالياً. فها هو يحضّر الحليوي على نشر كتاباته في مجلة «أبولو» قائلاً: «لازلت أنتظر رسالتك في شأن «أبولو» إنّنا نريد أن نرفع من رأس «تونس» بما لنا من حول وقوة وفكر ثابت العزم قويّ على الأيام» (6). أو يحضّر مرة أخرى على الإخلاص للأدب والكتابة بعد أن لمس منه كسلاً وعزوفاً عنهما

«ما هذا أيها الصديق؟ إن تونس لفي حاجة إلى أبنائها الذين تتدفق في دمائهم عزيمات الفتوة ونخوة الشباب ونشوة الأحلام... إن تونس لفي حاجة إلى أن ترتفع رأسها عاليا حتى تشاهد أنوار السماء وشموسه وحتى تقبل شفيتها أضواء النجوم... ولئن كانت تونس فقيرة إلى هذا الضرب من أبنائها، هذا الضرب الذي يحزن إلى أن يعيش عيشة كلها حق ولذة وجمال وكلها إحساس وشعور وعواطف أقول إن كانت تونس فقيرة إلى مثل هذا النوع من أبنائها ليجب على هذا النفر القليل منهم أن يبذلوا كل ما في جهمهم من عزم وقوة وحمية وشباب، حتى يستطيعوا أن يكونوا نشأة جينا مخلصا شاعرا بواجبه لأقمته وللحياة وللوجود بأسره، وأن يخلقوا في الواقع ذلك الوسط الحي الجميل الذي تصوّره في أحلامنا ثم نلنفت حوالينا فلا نلمح له أثرا، وإذن فلتكتب ولتعمل ولتطرد عنك خواطر الراحة والسكون فإن شعبك في حاجة إليك وليس لك شيء من العذر في أن تسكن ولا تعمل» (7)

وفي رسالة من البشروش إلى العائلي وحققا لتعامل الشابي مع وسطه العائلي والاجتماعي في تونس يكشف أن الشاعر كان يؤثر مجازاة أهل بلد مصادماتهم ومراعاة أفكارهم وعاداتهم بدل التمرد عليها. يقول البشروش: «قلت له يوما إن زواجه جناية فتنهه وقال: وكيف لا يكون جناية؟ ولكن إذا علمت ما يحيط به وهو في قريته من عادات جائرة علمت أنها جناية الوسط أكثر مما هي جناية الشابي. وإذا كان للشابي ذنب فهو ضعفه واستسلامه لهذا الوسط الغني. فيقدر ما تعهده فيه من تمرد ونزوع إلى الاستقلال بقدر ما تراه منكمشا خاضعا يأتي أن يأتي أمرا يصادم «نفسية القرية» (8).

كل هذه الإشارات وكثير غيرها تثبت أن أبا القاسم الشابي على عكس ما تنبئ به قصائده، شخص بعيد عن العزلة. فهو فاعل في الحياة الثقافية التونسية، متطلع إلى النهوض بالأدب التونسي، طموح إلى أن يتداول اسمه خارج تونس، منصهر في مجتمعه، كثير الأصدقاء والمعارف من عالم الأدب ومن تكرات لا ذكر لهم في

تاريخ الثقافة التونسية، ذو تفكير عقلاني موضوعي، يتزع إلى التخطيط لما يفعل، يفكر في المستقبل والنجاح الأدنى. بل إننا نراه محيطا بعالم الشر وظروف الطباعة وحقوق الكاتب المادية، كما يتضح ذلك في رسالته إلى محمد الصالح المهدي يكلفه بأن ينويه في الاتصال بزين العابدين السنوسي والتفاوض معه بشأن طبع كتاب «الخيال الشعري عند العرب». فمما جاء فيها قوله: «بقي لي رجاء أرجو أن تحققوه، وهذا الرجاء هو أن تسأل زين العابدين السنوسي كيف العمل في شأن مسامرتي، لو كلفته بنشرها على نفقته الخاصة، وسلمت له حقوق الطبع، وهل تنجز لي من وراء ذلك فوائد مادية أم لا؟ بمعنى هل يعطيني في مقابل السماح له بنشرها، وإعطائه حقوق الطبع، عوضا ماليا عن ذلك؟ هنا ما أرجو أن تقوموا به بالنيابة عني لدى السيد زين العابدين في هاته الأيام القرية، بحيث يكون كتابكم لدي قبل حلول هذا العيد، لكن لا أنسى أن انتهكم إلى أنني أرجو أن تسألوه بادئ بدء دون أن تعلموا، لأنني خابرتكم في هذا الموضوع أصلا حتى تعلموا محصل هذه، ثم تعلموني به وبرأيكم الخاص في ذلك، وبعد ذلك أعلن لكم رأيي الخاص» (9).

فيم نفتر هذا التباين الكبير الذي أعى أمره محمد البشروش أخلص أصدقاء الشابي وأقربهم إليه بين صورة الذات الشاعرة في ديوان «أغاني الحياة» وحقيقة شخصية الشابي الإنسان التاريخي؟ لم لا نجد في حياة الشابي وعلاقاته بالآخرين صدى لما يتعمل في شعره من نفور من المجتمع وتوحد بالذات ورغبة في العزلة؟

إن أبرز النتائج التي يمكن أن نخرج بها من قراءة رسائل الشابي والوقوف على طبيعة صلاته بالآخرين أفرادا ومؤسسات وقيما سائدة، هي أنه من قبيل الوهم ومن ساذج الأحكام الاعتقاد بأن النص الأدبي صورة شفيفة عن صاحبه، وبأن «العلاقة تلقائية مباشرة بين الذات وأثرها فلطالما كانت نصوص كبار الكتاب والشعراء بعيدة الروح والفكر والمنزع عن أصحابها وما عرفوا به بين الناس في الواقع التاريخي، ولطالما

نطق النص بما لا ينطق به صاحبه واتخذ من المواقف السياسية والأخلاقية والاجتماعية ما لا يتخذه صاحبه . إن هذه الحقيقة تجعل من العبث قراءة النص الأدبي من خلال سيرة مؤلفه أو كتابة سيرة المؤلف من خلال قراءة نصه . ذلك أن الكتابة هي دوما ابتداء لوجود جديد وخلق للذات ورحلة تغادر المعلوم لتفتح أبواب المجهول

سيذهب البعض طبعاً إلى القول بأن المعاني الشعريّة التي يحفل بها ديوان الشابي من ثورة وتمرد ورفض للساند وتثبيت بوحدّة الذات وانفرادها لا تعتبر عن تجربة ذاتية صادقة، فإن هي إلا أسدله لما حفظ الشاعر الذي لم يتعد من العمر الخامسة والعشرين، من نصوص لجبران وعريضة وإليسا أبي ماضي وما قرأ من ترجمات «للارميين»؟

ولكن من أدواتنا أن ما عرف عن الشاعر من طابع وشماثل وما كان يأتي في حياته في كل موضع يحل به من أعمال تؤكد متين صلته بالمجتمع والناس وديوب الثقافة، ليس إلا ناعاً بلبسه الشبي وتزيين به وسحق من أدواتنا أن ذلك كله لم يكن سوى جبة من دروع وثاريس يضعها الشاعر راضياً محباً مخلصاً حتى يمكنه أن يساير شراسة النهار ويختلل أعين النور القاسية، فإذا ما جفن الليل واحتضنته رقة العتمة، تخفف من أسلحته وأقنعتهم وعاد عارياً خفيفاً ينشد ذاته الحقيقية العميقة؟ فلفعل أصحاب الشابي ما كانوا غير «شاهدي زور» يذودون من أجل رسم صورة عن شخص لم يدركوا منه غير ظله، أما الشخص الحقيقي فقد ظل غريباً عنهم عرفهم وما عرفوه. إن النص هو الأصدق دوماً وهو أبغى. أما الإنسان، ميلع النص فزائل قد يكذب وقد يحجز عن قول حقيقته. وقديما خدعت الناس أخبار تزهد أبي العنابية وسارعوا إلى الاكتفاء بقراءة نصوصه القراءة الظاهرية. فلم يروا فيها غير حديث عن الموت وتطلب للتقوى، ولم يغيصوا إلى ما تحفل به من حب للحياة مكين وتعلق بالدنيا قلبه التالم من زوالها والياس من دوام متعها زهدا ونفورا.

يبد أن الناظر في رسائل الشابي وفي حديث بعض صاحبه عنه لا بدّ واقع على ما يقص نبذاً من عزلة ووحدته.

ثمّة لحظتان في حياة كل شاعر يواجه فيها نفسه وحيدا عارياً معزولاً: لحظة متكررة متجددة لا موعد ثابتا لها هي لحظة الكتابة، ولحظة متفرقة لا تكرر لها هي لحظة الختام، لحظة الاحتضار حين يتهدأ الجسد لرحلته الأخيرة فاسحا الطريق للنص يستوي وجودا قائما لا بدليل له.

عن عزلة الشابي لحظة احتضاره يخبرنا الأديب محمد العربي واصفاً صديقه وهو مرمي في المستشفى الإيطالي يصارع الموت قبيل سويقات قليلة من مفارقة الحياة: «آخر مرة، رأيته في تلك الغرفة التي دخلتها من قبل، ذات صباح كئيب، صبحه السنوسي، للإطمئنان على صحته، حسبته نائماً بعد ليلة أرق وألم. كانت العربة المغلقة ولم يسمح لنا الممرض الحارس إلا بالنظر إليها من خلال زجاج النافذة المغلقة أيضاً! لكننا استطعنا أن نراه ملياً وبوضوح: كان ممّداً على فراش غير مريح: سرير حديدي و«حشية» عتيقة كثيرة الثقوب ووسادة هزيلة وغطاء خشن داكن! بجانبه طاولة حديدية بيضاء فوقها أدوية وبقية من ماء في كأس بلورية صفراء... تأملته بملء اشتياقي إلى الاقتراب منه: وجهه حزين وديع، عينه اليمنى مغمضة تماماً واليسرى نصف مغمضة، أنفه يتوهج حمرة، فمه مفتوح، يده اليسرى تستريح على صدره واليسرى تتوسد جنبه. قامته كما هي وإن زادت نحافة، وقطرة دم بدت لي عالقة بأذنه اليمنى... سأل السنوسي الممرض الحارس: هل هو نائم؟ أجابه بأن يصمت! ظللت برهة ملصقا وجهي بزجاج النافذة المغلقة محاولاً ألا أندلع حرنأ عليه فيكيني قبل أن أكيه. ولم أستطع إلا أن أندده هامساً: أبأ القاسم، صبرا ومعزلة؟...» (10)

قلما قرأت نصاً يصف الموت عامة وموت الشاعر

الأم. فبعد أن كانت معذبة باكياً في ظلمة أحزانها تكاد تجنّ من الأسى انقلبَت ثائرة هائجة وانفقت من نفسها ساعرة بالقدر والذاء والأعداء وكلّ آلام الحياة. وتحت تأثير هاته الحالة النفسية نظمت «نشيد الجبار» فذابت آلام نفسي وشعرت بالحرية والانطلاق كأنما أُلقيت عن منكبي عبداً ثقيلاً يهدّ القوي وقد نظمتها في تلك الليلة ولكن نفسي لم تنهض لكتابة ولو كلمة منها. وفي نحو الفجر نمت مرتاح النفس مطمئناً وأفقت من الغد فلم أجدني قد نسيت منها كلمة واحدة فكتبتها ولم أزد عليها إلا نحو بيت أو بيتين» (11).

لهذا النص قيمتان: قيمة توثيقية تاريخية تكشف للقرّاء اليوم الظروف التي حفّت بكتابة الشابي أبرز قصائده وأهمّ قصائد ديوان الشعر التونسي على الإطلاق «نشيد الجبار». أما القيمة الثانية التي تعنيا أكثر فيما نحن فيه من سبيل فهي قيمة أدبية تتعلق بحبيّة النصّ وتشكّله. ذلك أنّ قرّاء هذا النصّ يتعرّف إلى أكثر لحظات الإبداع حسّية وغرابة وسحراً لا يكاد يدرك شأنها إلا كبار الكتاب، وهم أنفسهم سرعان ما يتقلبون بعد إتمام كتابة النصّ مستغربين ممّا أتوا من فعل غير مصدّق لهم هم خف من تصوّر وتخيّل وكتب وأبدع. بهذا النصّ يؤكد أنّ «المصوص العظيمة لا تولد إلا في رحم الألم وكنف العزلة واتّحاد الذات بذاتها، فتقدم إلى العالم رغماً عن مؤلّفها وفي مباغتها له فلا يملك لها رداً كقدوم الزوايج والعواصف تهزّ الكون من تحتها ولا تتعثر.

ولهذا النصّ كذلك قيمة أخرى تثبت ما ذهبنا إليه قبل قليل من أنّ فعل الكتابة عند الشابيّ كان فعلاً وجودياً أنطولوجياً يحقّق به الشاعر كيونه ويتّزع عنه الأقمعة الاجتماعية ويستعيد ذاته الحقيقية الغائبة فيتحرّر وينبعث ويتجدّد. فالكتابة عند الشابي تتجاوز الظلم والإنشاء اللغوي لتغدو ولادة وانبعاثاً ينبثق فجراً حين يسمي الليل على عالم البشر، ويلوذ الشاعر في غفلة من الناس محتضناً آلامه وعزله.

تحديداً بمثل هذه الدقّة والشاعرية والقوّة التي وصف بها العربي موت الشابي. إنّ تحليل هذا النصّ لا يمكن إلاّ أن يثمر تشويهاً له وإتلاقاً لما ينبض فيه من حياة وإحساس وتواصل عاطفي شاعريّ مع الشابي وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة. رغم ذلك فلا يمكن لقرّاء هذا النصّ أن لا يستوقفه نفاذ نظرة العربي تخترق بلور النافذة وتغوص إلى أعماق أعماق قلب الشابي الشاعر، وهو في البرزخ الفاصل بين الحياة والموت وبين الجسد والنصّ. لقد نظر العربي إلى لحظات احتضار صديقه وكأنّها لحظات كتابة وإبداع لنصّ جديد. فلكنّ الموت ليس إلاّ فاصلة عابرة بين نصّ وآخر، كأنّ الموت هو الاستمارة التي ظلّ الشاعر طيلة حياته يرومها ويتصيدها ويغازلها فما قدر عليها إلاّ لحظة التحقّق الأخيرة. إنّ اعتذار العربي للشابي في ختام وصفه وإن كان يضيء عليه صورة دنيّة مستوحاة من صورة المسيح، فإنّه في جوهره إقرار بقسوة التجربة الأدبية: لقد رحل المسيح حاملاً عن البشرية أوزارها أما الشابي فرحل منكراً حاملاً عن كلّ الأبداء خطيتهم. . . . لكنّ لشعر وحش لا يعتدي إلاّ من أبنائه ولا يأكل إلاّ من لحمهم ويحبّوه. . .

أما عن عزلة الشاعر لحظة الكتابة ومواجهة الصفحة البيضاء فتطالعتنا في الرسائل إشارات خاطفة إلى بعض ما صاحب كتابة قصائده الشهيرة من معاناة ومكابدة وصراع مع اللغة. فما هو يكتب إلى الحلوي بتاريخ 19 ديسمبر 1933 يصف له الظروف النفسية التي حفّت به حين إنشائه قصيدة «نشيد الجبار»: «(. . .) ولكنّي على كلّ حال قد ربحت في تلك الأزمة النفسية التي مرّت بي قصيدة هو «نشيد الجبار» فأتّي في ليلة من ليالي هاته الأزمة النفسية المرهقة ولعلّها ليلة كتبت لك رسالتي الأخيرة نمت معذب النفس مهوم القلب ثم استيقظت نحو الساعة الواحدة بعد منتصف الليل فلبّيت بي الآلام وضربت بي في كلّ سبيل حتّى لقد كاد رأسي ينفجر وأحسست أنّي لا بدّ مشرف على الجنون لو دام بي ذلك الحال إلى الصباح وتطوّرت نفسي في غمرة

تخبرنا رسائل الشابي أن الإحساس بالعزلة قد اشتدت وطأته عليه في الشهور الأخيرة من حياته أي بدءاً من حانفي 1934 حين استفحل مرضه وبات يعجز عن النشاط والتنقل، فاضطرَّ أغلب الأوقات إلى ملازمة فراشه في نوروز وحامة الجريد ثم في أريانة والمستشفى من بعد.

نجد صدى هذه العزلة في إلحاحه على صديقه الحليوي أن يرسله وكتب إليه إلحاحاً يصل إلى حدّ الرجاء: «أرجوك أن ترسلني يا صديقي فإن نفسي مترعة بالأمها مقفلة عن مسليات الحياة موصدة حتى عن تدوّق جمال هذا الوجود فراسلني وعرفني عن الوقت الذي ستعقد فيه حفلة زفافك فأقاسمك سرورك على البعد إذ أبت الأيام أن يكون ذلك على القرب» (12)، «ما أشوقني يا أخي إليك وإلى أحاديثك وإلى خطرات قلبك وأصوات نفسك. ولكنك قد أردت أن تحرمني حتى هاته المنة الصغيرة التي هي كل ما سمح به القدر لي من متع الحياة. لا أعتقد أنك نسيت أخاك وما أحسب الأظلال الضخول والسامة هي التي صرّفت عن مراسلة أخيك وصدفت بك عن تدكك إني لك أهدى لا تفارقهم ذكراك. سامحك الله يا صديقي وغفر لك وذلك كل ما أقوله لك كيضاً كانت نفسك وخواطرك في هاته الساعة، وعساك لا تضنّ علي بعد لأن بما أنا إليه جدّ مشوق» (13). ونجد صدى هذه العزلة في وصفه ما أصحى يعيشه أيام مرضه من عطالة وفراغ. فقد كتب لصديقه البشروش بتاريخ 24 أبريل 1934 يقول: «ليس لي من عمل الآن سوى لعب الكارطة والاستماع والمشاركة في الأحاديث التي أكثرها فارغ لا يجدي» (14)، ويصف حاله للحليوي في رسالته بتاريخ جوان 1934: «وبعد فما عساني أقول إليك؟ إنّ فكري متعب وأعصابي مكبودة ونفسي ملولة ضجرة وحرارة الجوّ المختنق تزيد النفس والأعصاب سامة وإرهاقا ولعلك تترك هذا من كتابتي المتخاذلة وإنشائي هذا الفاتر السخيف» (15). ويعبّر عن شوقه للخروج من وحدته وملاقاة صحبه فيصف في الرسالة نفسها ما

فعلت فيه رسالة مشتركة وصلته من صديقه الحليوي والبشروش: «وقد صادف أنّي اتصلت برسالة «الحوار» التي حرّرتها أنت والأخ البشروش - وإن كنت تريد أن تدعوه «السيد»-، وأنا أعمل في الديوان فحرّكت من نفسي شجوناً لم تكن ساكنة وأيقظت خواطر ما كانت نائمة، ولكن ما عسى أن يصنع الطائر الذي نفته صروف الحياة عن سريره الحبيب؟ يبكي ويسخط ثم يستسلم راضياً أو ناظماً لإرادة الأقدار وكذلك كانت نفسي إذ ذاك يا صديقي» (16).

للمرسلة في هذه المرحلة من حياة الشاعر دلالة مزدوجة قائمة على ثنائية الانفتاح والانغلاق. فهي وسيلة الوحيدة للخروج من قوقعته وسجنونه الثلاثة: سجن المكان الضيق وسجن الزمان الممتد انتظارا وفراغاً وسجن الجسد المريض الأسير. لكنها ما إن تحقّق للذات التحرّر والتواصل مع الآخر الغريب إلى النفس البعيد عنها في المكان، حتى تعود تتصفعها بالمحقيقة الجافة الباردة التي لا ترحم، حقيقة العزلة وللوحدة فيترتب الذات إلى أسوارها الشائكة وحلقات الشرة البشروش حولها.

غير أنّ الشابي لم يكف في الحقيقة بمواجهة عزله بالطريقة التي وصفها لصديقه الحليوي: بكاء ورضا واستسلاماً للقدر. فمما لا شك فيه أنّ أرر التجارب التي عاشها أبو القاسم الشابي في الشهور الأخيرة من حياته تجربة إعداده الديوان للنشر. ولئن كان الشابي قد أعلن في الصحف عن خبر إصدار الديوان وطبعه في مصر منذ نوفمبر 1933 أي قبيل تماظم مرضه بقيل، فإنّ التهيئة المادية الفعلية بنسخ النصوص والسعي إلى جمع المال عبر الاشتراكات وهي الطريقة المتبعة في تلك الفترة لإصدار الكتب، لم تتمّ فعلاً إلا في أوج أزمته الصحية بدءاً من شهر جوان 1934 وما عادت تفصله عن الموت إلا شهور أربعة. وإنّه لمن الغريب حقاً أن نجد الشاعر يحدث صديقه الحليوي والبشروش في مناسبات عديدة عن عجزه عن السير والتفكير والكتابة بما في ذلك كتابة الرسائل، ثمّ نلغيه يجدّ لنسخ

لـ«كرة نفقات التصدير خصوصا في هاته الأوقات التي كسدت فيها سوق الأدب في مصر» (19).

لا شيء إذن كان يشجع الشابي على أن يشرع وهو طريح الفراش في تهية ديوانه للطبع، ولا شيء كان يمنعه من أن يؤجل ذلك إلى حين شفائه. لا شيء سوى توجسه شرا من الآتي وبداية تيقنه من اقتراب خطى الموت نحوه. وبذلك يمكن أن نفهم وصفه نسخ الديوان بالتضحية: «فلم يبق إلا أن أصحي... وإنتي الآن يا صديقي أصحي في سبيل نسخ الديوان بما بقي من صحتي الواهية وسأطبع الديوان من مالي الخاص وأرقيق نفسي في سبيل ذلك مالا أستطيع وما لو أنفقته على صحتي لعاد عني بعض الفائدة. أجل سأصحي بذلك أيضا بعد أن ضحيت بالصحة، ضحيت من قبل بمنع الشباب وراحة العمل وهدوء الأعصاب وبذلك تكمل التضحية ويتم ثالوثها الأقدس المفضّب بالدعاء» (20).

ما كان سعي الشابي المحموم لتدوين قصائده وتهية ديوانه طمعا في أن يرى له كتابا يتداوله الناس بل كان يسلك مع حبل الحياة الأخير كد نسخ الديوان الخط للرفع الذي يوحى بأن جناحي الحياة مازالا يرفرفان حول الشابي في حين أتضح أن الموت قد أخذ بحكم وثاقه الغليظ حول الشاعر.

على هذا النحو يمكن أن نستجلي السر الذي يفسر لماذا كانت الشهور الأخيرة من حياة الشابي أكثر المراحل التي نشط فيها لكتابة الرسائل إلى أصدقائه الخالص في المقام الأول، وإلى آخرين كثر متشربين في مناطق مختلفة بالبلاد التونسية كان قد كلّفهم بتوزيع مقتطفات الاشتراكات التي هيّأها استعدادا لنشر ديوانه. فراسلهم المرة تلو الأخرى يسألهم ماذا صنعوا بالاشتراكات وهل تمكنوا من جمع المال الكافي لتيسير أمر طبع الديوان. من ذلك هذه الرسالة التي وجهها إلى السيد اسماعيل العزّابي أحد أعضاء النادي الأدبي بمجاز الباب بتاريخ 20 جويلية 1934 وقد جاء فيها «كان العزم أنّه لا ينتصف الربيع الفارط حتّى يكون ديواني «من أغاني الحياة» مطبوعا وموزّعا على قرّائه،

قصائد ديوانه وشكلها وتبويبها وهو في أعماق الصحراء يحاصره المرض والسأم والحرارة المخائفة. ما الذي دفع الشابي إلى الحدّ في نسخ ديوانه ومكابدة آلام وأتاعاب جديدة تتضاف إلى آلامه وأتاعابه؟ هل هو الشعور بأنّ الوقت قد حان ليصدر ديوانه أم أنّه نداء الموت الخفيّ التيقله حدس الشاعر فعاجل يسابق الزمن ويودع وهو في أوهن قوّة قصائده، وصياها الأخيرة؟

الإجابة الثانية في رأينا هي الأقرب والأصوب. ومما يزيدنا ثقة في هذا الرأي أنّنا لا نجد في رسائل الشابي ما قد يوحي بأنّه كان على ثقة من قرب صدور الديوان. بل إنّنا نجده في أغلب الأحيان متشائما من ذلك مقرا بصعوبته لسبب: أوّلها فشل أبي القاسم في الحصول على أموال من الاشتراكات رغم أنّه قد أحسن توزيعها على كامل البلاد التونسية: «وعلى ذكر «الديوان» فإنّني أقول لك إنّي نادم كلّ الندم على إعلائي عن طبعه وتكوين الاشتراكات فيه، فقد خبت من هاته الناحية كلّ الخيبة ولم يجيني من أصدقائي ومعارفي الذين كلّفهم بالتوزيع بالاشتراكات إلا القليل النادر والأقل الأندر هو المثلث المثلث بعض التواصل (أرجع البعض» (17)، وفي مناسبة أخرى أخبر البشروش بتاريخ 24 جويلية 1934 سرّة أكثر ألما وحسرة «لاحظت أنّ الصديق القرني لم يجيك وهذا عين ما وقع لي مع أكثر أصدقائي الذين طلبت منهم معاضدتي في توزيع الاشتراك. بل إنّ كثيرا منهم كاتبهم مرتين طالبا إعلامي بالنتيجة فلم يجيبوني ولو بحرف، وهذا بعض أنواع الدّلّ والهوان التي يلقاها المؤلف التونسي في هذا الشعب» (18).

أمّا السبب الثاني فهو أنّه لم يتلقَ من أبي شادي إلى حدود شروعه في نسخ الديوان، وعدا واضحا صريحا بطبع الديوان في مطبعة «أبولو»، بل إنّنا نجد الشابي يشتكي للحليوي في رسالة بتاريخ جويلية 1934 تأخر أبي شادي في إرسال «بيان تقدير قيمة طبع الديوان» رغم مراسلته إياه أكثر من مرة. وفي إحدى رسائل البشروش إلى الحليوي إشارة إلى أن أبا شادي قد تبه الشابي إلى صعوبة الطبع

إنّ نسخ الديوان هو أغنية أبي القاسم وقصيدته الأخيرة، قصيدته الأجمل والأهم، تلك التي قامت استعارة لكل ما كتب قبلها من شعر وابتدع من صور. إنه سباق الشاعر الأخير ضدّ العدم والفناء ومعركته الراهبة الوحيدة. فحين أطلّ الموت في التاسع من أكتوبر 1934 وجد الشاعر قد أنتم كتابه ديوانه، وسفّه إلى اقتحام بؤابة الخلود. فلم يرّحل الجسد في الفراغ بل رحل مهابة تشيعه عرائس الفنّ والأدب التي لا حكم للزمن والموت عليها.

كلّما وقفت الآن تحت لوحة الجدار الزرقاء، رفعت رأسي وقرأت حروفها البيضاء الباهتة «نهج أبي القاسم الثاني». وأجدي عاجزا في كل مرة عن أن أمنع نفسي من طرح تساؤل ساذج غيبي أعرف أنّ كثيرين غيري طرحوه قبلي ومازالوا يطرحونه هو: إلّا ما كان سيصير أبو القاسم الثاني لو امتدّ به العمر عقودا من السنين؟ أيّ مرفق سيكون له في الثقافة التونسية؟ وأطلق أطرح الانتماءات: بلّما صار شاعرا كبيرا كما هو اليوم، رتبنا انقطع عن كتابة الشعر والنفت إلى القصة فغدا روبا عظيم، لعلّه أتم مشروع الذي فكر فيه صحة البيروش وأسس دار نشر كبيرة، لعلّه عكف على المحاماة وغدا محاميا مشهورا وربما أسندت إليه بعض المناصب السياسية...

تلتبّس شهوة إعادة تشكيل الزمن واستلهام شخصية أبي القاسم الثاني لإنشاء نصّ قصصي تخيلي. لكنني سرعانا ما أثب إلى رشدي وأتحي باللائمة على نفسي إذ قادني دون أن أشعر إلى الوقوف في صفّ من ظلموا الشابي حيا وميتا. فبهذه الأسئلة الحمقى لا أزيد الشابي إلّا غربة وعزلة، إذ أسقط في الغفلة وأنظر إلى الشاعر نظرة مادية سطحية. فأنسى أنّه لم يمت ولعلّه ما كان له إلّا أن يموت جسدا ليحيا نصّا...

أرفع باصريّ مرة أخرى وأهتف بقول محمد العربي: «أبا القاسم صبرا! ومعتزة!...»

ولكنني أصبت في رمضان الثالث بمرض شديد الوطأة ألزمني الفراش ما يزيد على الأربعة أشهر وصيرني عاجزا عن كل شيء فضلا عن طبع الديوان والقيام عليه. والآن وقد أخذت أشعر بشيء من الراحة فإني سأقدّم الديوان إلى الطبع قريبا جدّا وسيكون طبعه في مصر، في مطبعة «أبولو» التي حدّثكم عنها في العام العارط. ولذلك فإني أرغب من فضلكم أن تعلموني بنتيجة عملكم في مواضيع الاشتراكات، التي تركت لك وللأخ سيدي الهادي بن الحاج عثمان أمر توزيعها وبما أنّه قد مضى عليها وهي عندكما وقت طويل، وقد حلّ الموسم الفلاحيّ الذي يلغى أنّه طيب في هذا العام، ولهاته الأسباب ولصدافتكما الخاصّة فإني أعتقد أنّكما بذلتما في ترويح التواصل جهدا مشكورا بحمده لكما الأدب والعلم والوطن. وما أنذا أنتظر جوابك في هذا الشأن وقد كاتبته الأخ الهادي بمثل هاته الرسالة وإني أنتظر جوابك السريع» (21).

وفي حاشية رسالة من الشابي إلى الحليوي بتاريخ 12 أوت 1934 - وكانت آخر ما بعث إليه من رسائل - يطلب منه أن ينويه في متابعة أمر توزيع الاشتراكات أودعها لدى بعض معارف الحليوي. كتب في أوائل الشتاء العارط وأرسلت السيد إبراهيم بن سالم وأرسلت له مقتطعا طالبا منه ترويح ما أمكن منه وقدم في الشتاء ووعدني بأن يعمل بعد رجوعه. كما كاتبته السيد. بمقتطع أيضا ولكنّه لم يجني إذ ذاك بحرف وما أتني الآن أجمع الحساب لتقديم الديوان إلى الطبع فقد راسلتها طالبا منهما الجواب ولكن عينا كان ذلك. ولذا فالرجاء أن تقابلهما وتستطلع منهما طلعة الأمر فإن كان هناك شيء فتراسلاني به وإلا فتسلّم المقطعين وأرسلهما إليّ وعزّفتي بجوابهما. والسلام»

شأن أبي القاسم الثاني في سمعي في أيامه الأخيرة إلى لم شتات قصائده وتدوينها وتنظيمها وإخراجها الإخراج الجميل السليم، كشأن طائر الفينيقي في الأساطير القديمة ينهض من رماد رفاته ليقاچي سكون الوجود ويغير صادحا مدوّيا بأجمل أعانيه

- (1) انظر رسالته إلى الحلوي بتاريخ 15 ديسمبر 1929، الشامي، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، دار المغرب العربي، تونس 1994، ص 98.
- (2) الملقب الذي كان محمد البشروش يقضي به مقالاته الأولى.
- (3) رسالة الشامي إلى الحلوي بتاريخ 1 جانفي 1933، المرجع نفسه، ص 71.
- (4) شهادة الأديب البوري البوري في ذكرى وفاة الشامي، المرجع نفسه، المجلد الثالث، ص 101-103، وقد صدرت الشهادة أول مرة في مجلة الأفكار، السنة الأولى، عدد 1937.
- (5) من رسالة الحلوي إلى الشامي بتاريخ 4 نوفمبر 1931 - المرجع نفسه، المجلد الثاني ص 61.
- (6) رسالة الشامي للحلوي بتاريخ 24 فيفري 1933 - المرجع نفسه ص 105.
- (7) رسالة الشامي للحلوي بتاريخ 21 مارس 1933، المرجع نفسه ص 47.
- (8) رسالة البشروش إلى الحلوي بتاريخ 13 فيفري 1934 المرجع نفسه، ص 105.
- (9) رسالة الشامي إلى محمّد الصالح المهدي بتاريخ 6 مارس 1929، مجلة الهداية، ع 4 - ص 26 أكتوبر 2002 رسالة للشامي لم تنشر من قبل ص 35.
- (10) من مذكرات محمد العربي، ترجمة وتقديم فني اللواتي، ملحق «ورقات ثقافية»، عدد 160، جريدة «الصحافة»، الجمعة 29 ديسمبر 1995.
- (11) الشامي، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، ص 132.
- (12) المرجع نفسه، ص 138.
- (13) المرجع نفسه، ص 40.
- (14) المرجع نفسه، ص 97.
- (15) المرجع نفسه، ص 133.
- (16) المرجع نفسه، ص 132.
- (17) المرجع نفسه، ص 153.
- (18) المرجع نفسه، ص 198.
- (19) المرجع نفسه، 182.
- (20) إبراهيم المزاني: الشامي ومجاز الباب، مجلة الشعر، عدد 19، تونس أوت 1984، ص 32.
- (21) الشامي، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، ص 161.

نحو تحقيق علمي لـ «أغاني الحياة» (*)

رياض المرزوقي

الشابي، وجمع مادة تصلح للطبعة النقدية التي نحلم بها أشعر الشابي (2).

ملاحظات أولى :

إن الطبعة الأولى لديوان الشابي تمت بعد وفاة الشاعر بأكثر من عشرين سنة وهي لا تستجيب لما اختاره بنفسه منذ حياته، فإلى عدم تأريخ القصائد، فإن عددا منها أضيف على ما جمعه الشابي دون احترام لرغبته وهو القائل في رسالة بتاريخ 19 ديسمبر 1933 «إن قصدا كبيرا مما نشر لي لا أريد نشره» (3) هذا عدا ما أدخل من زيادة، وحذف، وتغيير، لكن، في انتظار التمكن من مراجعة مخطوطات الشابي (وهو عند أسرته)، وتمكننا وحدها، من «تحقيق» الديوان، فإننا نتطلق من الطبعة الأولى باعتبارها أقرب الصور إلى جمع الشابي الذي يقول عنه رفيقه محمد البشوش «ترك لنا ديوانه، وما اختار جمعه من أشعاره كاملا غير منقوص». (4).

على الرغم من انقضاء (أكثر من) سبعين سنة على وفاة أبي القاسم الشابي، فإن آثاره لم تحظ بعد بنشرة مرضية. وعلى الرغم من تعدد طبعات مجموعته الشعرية «أغاني الحياة»، فإن نصوبه لم تحق إلى اليوم تحقيقا كاملا، ولا ظفرت حتى بالسرعة التي الطبعة النقدية تتضمن كل صور القصائد المنشورة قبل الديوان في دوريات مختلفة، والمقابلة، فالمقارنة بينها وبين ما تضمنه الديوان، أي ما يمكن اعتباره الصورة النهائية التي اختارها الشاعر.

وقد رأينا، أن نسهم بتصويب، في هذه الطبعة النقدية، بدراسة 11 نصا نشرت في مجلة «العالم الأدبي» (1)، وهي ممثلة لما ضمنه الأستاذ أبو القاسم محمد كزو في كتابه الذي عرّف بالشابي في المشرق «الشابي، حياته - شعره» (بيروت، 1952)، وقد ظهر قبل النشرة الأولى للديوان (القاهرة، 1955) وأن نقابلها بصورتها النهائية في الديوان، وفي ذلك فوائد لا تخفى من أقلها دراسة الصناعة الشعرية عند

(*) نهدي هذا الفصل إلى أستاذنا النجي الشلمي.

– المقابلة بين نشرة «العالم الأدبي» ونشرة الديوان (7)

1 – قلت للشعر

المصدر : العالم الأدبي 5/1 ، 5-7-30 (كزو،
143 - 145)

* العنوان :

ع : مناجاة
د : قلت للشعر

* البيت الثالث :

ع : فيك ما في خواطري من بلاء
د : فيك ما في خواطري من بكاء
* البيت التاسع :

ع : فيك ما في شيبتي من أمان
باسمات ومن غرام سعيد
د : فيك ما في شيبتي من حنين
وشجون، وبهجة، وجمود

* بعد البيت التاسع ولم يرد في الديوان :

ع : فيك ما في شيبتي من قنوط ملهلم، وحيرة، وجمود
* البيت العاشر :

ع : فيك تشلو مع الربيع طيوري
وتختي مع الصباح ورودي

د : فيك إن عاتق الربيع فؤادي

تشتنى سنابلي وورودي

* البيت الحادي عشر :

ع : فيك ألقى بذور نفسي قتلقي في ثناياك خير نبع برود

وقد تواصل هذا الإجمال لرغبة الشابي، واختياره، في الطبقات الموالية، وأهمها.

– الثانية، الدار التونسية للنشر، 1966، وقد زيدت فيها سبعة نصوص (تضاف إلى ثمانية أدخلت في الطبعة الأولى) (5).

– الثالثة، الدار التونسية للنشر، 1970، وقد أضيفت فيها إحدى عشرة قصيدة أخرى أكثرها من شعر الصبا، أي مما لم يرتض الشاعر اختياره عندما جمع الديوان.

– الأعمال الكاملة، الدار التونسية للنشر، 1984، نشرت بمناسبة الخمسينية، وتضم جملة ما نشر سابقا مع إضافة ثلاثا وعشرين قصيدة أو مقطوعة، بعضها بعيد عن أسلوب الشابي بعدا تاما، وبهذه النشرة يكون ديوان الشابي الكامل متأكفا من مائة واثنين وثلاثين نصا.

– طبعة خاصة بوزارة الثقافة بمناسبة النهضة، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1994، ويفصل عنا النصا في هذه الطبعة فلا يتجاوز مائة وأربعين القصائد والمقطوعات، ويرى المحقق هذا النقص بأنه حذف ما «يسر» إلى شاعرية الشابي والمهم، على كل حال، أنه لا يوجد إلى اليوم في هذه الطبقات أو غيرها ما يمكن اعتباره صورة صحيحة لما جمعه الشابي، ولا دراسة لمختلف الصور التي نشرت عليها القصائد (في حياة الشابي).

ونشير أخيرا في هذه الملاحظات قضية الشعر المتثور الذي كان الشابي من السابقين إليه (6) فلم لا يضم إلى الديوان أسوة بكل الإضافات التي راينا؟

والرأي عندنا أنه في حال توفر هذه الطبعة المنشودة بمخطوطاتها، ومختلف منشوراتها، فإنه يمكن إخراج «أغاني الحياة» كما أراده الشاعر، وإضافة ملحقات أو جزء ثان يضم بقية نصوص الشابي أسوة بما يتم عادة في الطبقات النقدية للأعمال الكاملة.

د : ويغني الصباح أنشودة الحب

على سمع الشباب السعيد

أنت يا شعر قصّة من حياتي

أنت يا شعر صورة من وحيدي

* البيت الثاني عشر :

ع : فيك أجنبي في الصيف ما بلّرت نفسي حوايك من بذور الخلود

د : ثمّ أجنبي في صيف أحلامي

الساحر مألّد من ثمار الخلود

* البيت الثامن عشر (العجز) :

ع : وإن رتّت الكأبة عودي

د : وإن غتّت الكأبة عودي

* البيت التاسع عشر :

ع : أنت يا شعر كأس خمر جميل

أتلهى بها خلال اللحد

د : أنت يا شعر كأس خمر عجيب

أتلهى به خلال اللحد

* البيت الثالث عشر إلى السادس عشر :

وردت هذه الأبيات على الترتيب التالي في «ع»

بالنسبة إلى الديوان 3 - 4 - 1 - 2

ع : فيك نرعى من الخريف أعاصيري وتذوي صواعقي ورعودي

فيك تلوي زهور قلبي فتلقني

ما لها من غداثر وبرود

فيك يبدو شتاء نفسي عبوسا

شاحب اللون، عاري الأملود

كلّته الحياة بالحزن الدامس

وغشّته بالرياح السهبود

د : فيك يبدو خريف نفسي ملولا

شاحب اللون، عاري الأملود

جلّته الحياة بالحزن الدا

مي وغشّته بالقيوم السود

فيك يمشي شتاء أيامي البيا

كي وترغبي صواعقي ورعودي

وتجفّ الزهور في قلبي الدا

حي وتهوي إلى قرار بعيد

* البيت الثاني والعشرون (العجز) :

ع : ولا فرقة الصباح البعيد

د : ولا فرقة الصباح السعيد

* بعد الثالث والعشرين لم يرد في الديوان :

ع : فيك ما في حقيقة الكون عقد حصي زائف ودر نصيد

* البيت الخامس والعشرون (العجز) :

ع : ... وما فيه من زئير الأسود

د : ... وما فيه من ضجيج شديد

* البيت السابع عشر :

ع : أنت يا شعر صفحة من حياتي

أنت شعر قصّة من وجودي

* بعد السابع والعشرين لم ترد في الديوان :

ع : قبك ما في الوجود من زهر حلو

و ما فيه من هشيم حصيد

فيك ما في الوجود من وهج الصيف

و ما فيه من شتاء عتيد

فيك ما فيه من خريف حزين

فيك ما فيه من ربيع جديد

* البيت الثلاثون (العجز) :

ع : ... هدوء الدجى وقصف الرعود

د : ... سكون الدجى وقصف الرعود

* عدد الأبيات :

ع : 37 بيتا

د : 32 بيتا

2 - يا ابن أُمي

المصدر : العالم الأدبي، 5/3، 4-4-32

(كزو، 149 - 150)

* البيت الثامن :

ع : وتطبق أجفانك الناعسات ...

د : وتطبق أجفانك النترات ..

* البيت العاشر :

ع : ... أترب نور السما في فضاء ؟

د : ... أترب نور الفضا في ضحاء ؟

* البيت الخامس عشر :

ع : ... متدفعا في غناه

د : ... متطلقا في غناه

3 - يا موت

المصدر : العالم الأدبي، 6/2، 30/4/1

* المقدمة :

ع : «رثي شاعرنا به والده صاحب الفضيلة الشيخ
محمد الشابي قاضي مدينة زغوان»

* البيت السادس :

ع : وأعدّه صبحي الجميل ...

د : وأعدّه فجري الجميل ...

* البيت الحادي عشر :

ع : ... تفتحت صبرا، طاهرا، رحبا ...

د : ... تفتحت روكبا، طاهرا، شهما ...

* البيت الثالث عشر :

ع : ... لا تزال تصدّ عني ...

د : ... في الحياة يصدّ عني ...

* البيت السابع عشر

ع : البيت، وهو تردد للمطلع محذوف

* بعد الثامن عشر ولم يرد في الديوان

ع : ومسحت نفسي في مهاويك البعيدة ... أي جور

* البيت الثالث والعشرون

ع : ... بحمل عيش مكفهز

د : ... بعيشه التكد المضّر

* البيت الرابع والعشرون :

ع : ... أجرعها بصر

د : ... أشربها بصر

* البيت السابع والعشرون

ع : البيت محذوف

* البيت الثامن والعشرون

ع : ... أوراق أيامي ...

د : ... أوراق أحلامي ...

* البيت الثاني والثلاثون :

ع : البيت، وهو ترديد للمطلع محذوف

* البيت الثالث والثلاثون :

ع : ... قد شاخ الفؤاد ...

د : ... قد شاع الفؤاد ...

* البيت الخامس والثلاثون :

ع : ... فهل لم يأن دوري ؟

د : ... فهل لم يأت دوري ؟

* عدد الأبيات :

ع : 33

د : 35

4 - النبيّ المجهول

المصدر : العالم الأدبي، 3/1، 30/3

(كزّو، 198 - 201)

* البيت الخامس عشر (العجز) :

ع : وبشوك الصخور ...

د : وبشوك الجبال ...

* البيت السادس عشر (الصدر) :

ع : ها أنا ذاهب .

د : ... إني ذاهب ...

* البيت التاسع عشر (العجز) :

ع : ... بأحزان نفسي

د : ... بأشواق نفسي

* البيت الثاني والثلاثون (العجز) :

ع : ... في كل رسم

د : ... في غير رسم

* البيت الخامس والأربعون (العجز) :

ع : ... من كل قس

د : ... من كل قس (8)

* البيت السابع والأربعون (العجز) :

ع : وتلغو في السرو ...

د : وتلغو في الدوح ...

* البيت الخمسون (العجز) :

ع : ... في الكون نفسي

د : ... في الأرض نفسي

* البيت الثالث والخمسون (الصدر) :

ع : وعير الورد

د : وأريج الورد

5 - أيّاء الشيطان

المصدر : 36/3 ، 36/6 ، 36/3

* البيت الأول :

ع : ... برايا خيطة مجنونه
د : ... برايا شقية مجنونه

* البيت الثاني :

ع : ... في ثورة السخط ...
د : ... في ثورة اليأس ...

* البيت التاسع :

ع : حينما حلّ ...
د : حينما حلّ ...

* البيت الثاني عشر :

ع : ... وساروا يملأون ...
د : ... وظلوا يملأون ...

* البيت التاسع عشر :

ع : ليعلي فوق الخراب ...
د : ... ليعلي بين الخراب ...

* البيت العشرين :

ع : إفك، وحطة ...
د : إفك، وقحة ...

6 - المساحرة

المصدر : المالم الأدبي، 19/3 ، 33/7/25
(كرو، 160 - 162)

ع : اليتان الثالث والثاني

د : اليتان الثاني والثالث

(ع : وأمّرت / فأطلت

د : فأمرت / وأطلت)

* البيت الثالث (العجز) :

ع : ... بحر يهيمه
د : ... وقالت تلومه

* بعد الثالث بيت لم يرد في الديوان :

ع : ثم قالت كأنها تتعنى

بشجي من الأغاني تلومه

* البيت الثامن عشر (العجز) :

ع : وحفّ نعيمه
د : وحفّ نعيمه

* البيت التاسع عشر :

ورد في «الواق لليل» ثم أصلح في العدد
الموالي من العالم الأدبي فصار «وارد لليل» وهي
رواية الديوان

* البيت الخامس والعشرون :

ع : قطفتها شفة غضة الشباب
د : رشفتها منه سكرانة الشباب

* البيت الثلاثون (العجز) :

ع : ... في خمرها ...
د : ... في بحرهما ...

* عدد الأبيات

ع : 32 بيتا

د : 31 بيتا

7- قال قلبي للاله

المصدر : العالم الأدبي، 3/24، 5/32
(كزو، 174)

* البيت السادس :

ع . فقلت لنفسي
ستغشي الرياح .

د . فقلت مستي

في مروج الماء

* البيت السابع (العجز) :

ع : وجاء الردي، فما تمّ بعدي

د : فماذا ستفعل الريح بعدي ؟

8- في ظلّ وادي الموت

المصدر : العالم الأدبي، 3/13، 6/32
(كزو، 191 - 192)

* البيت الرابع عشر (العجز) :

ع : في شعاب الزمان .

د : في شعاب الحياة . . .

* البيت الخامس عشر (العجز) :

ع : ... حتى ارتوينا

د : ... حتى روينا

* البيت السادس عشر :

ع : ويذرن اللذات والشوق والآلام والمبهجات أتى مشينا
(«كزو»... والآلام والحزن يسرة ويمينا)

د : ونثرنا الأحلام والحب والآلام

والياس والأسى حيث شينا

9- أغاني القائه

المصدر : العالم الأدبي، 1/17، 1-1-30
(كزو، 189 - 190)

* البيت التاسع عشر :

ع : ... هل تعزني الغداة ؟

د : ... هل ستسليني الغداة ؟

* البيت الحادي والعشرين

ع : هل ستسليني الحياة ؟

د : ... هل تعزني الغداة ؟

10- فكرة الفنّان

المصدر : العالم الأدبي، 3/4، 5-9-32
(كزو، 206 - 207)

* البيت التاسع (العجز) :

ع : أفضاء وادّ اللذة المنظور

د : أوراق ورد اللذة المنظور

* البيت الثامن والعشرون (العجز) :

ع : هي روح هذا العالم المنظور

د : هي خير ما في العالم المنظور

11- إرادة الحياة

المصدر : العالم الأدبي، 4/15، 22-10-35
(كزو، 152 - 155)(9)

* البيت السابع (العجز) :

ع : نسيْتُ المنيّ وغلعت الحذرُ

د : ركبت المنيّ ونسيت الحذر

*** البيت الثامن (الصدر)**

ع : ولم أتخَوَّفَ وعور الشعاب
د : ولم أتجنَّبَ وعور الشعاب

*** البيت الحادي عشر**

ع : وأطرقت أصغري لعزف الرياح
د : وأطرقت أصغري لقصف الرعود
عزف الرياح وقع المطر
وقصف الرعود وقع المطر

*** البيت الثاني عشر**

ع : وقالت لي الأرض لما تساءلت يا أم هل تكرهين البشر ؟
د : وقالت لي الأرض لما سألت أبا أم هل تكرهين البشر ؟

*** البيت الخامس عشر (العجز)**

ع : ويحتقر الميت المندثر
د : ويحتقر الميت مهما كبر

*** البيت السابع عشر (العجز)**

ع : لفَرَّتْ عن الميت تلك الحفر
د : لما صَفَّتْ الميت تلك الحفر

*** البيت العشرون (العجز)**

ع : وغَنِيَتْ للنهر حتى سَكُرَ
د : وغَنِيَتْ للبحر حتى سَكُرَ

*** البيت الحادي والعشرون (العجز)**

ع : لمن أذبلته ربيع العمر
د : لما أذبلته ربيع العمر

*** البيت الثاني والعشرون (الصدر)**

ع : فلم يتكلَّمْ فؤادُ الظَّلامِ
د : فلم تنكلمْ شفاه الظَّلامِ

*** البيت الخامس والعشرون (العجز)**

ع : وسحر الشَّارَ وسحر الزَّهرُ
د : وسحر الزَّهور وسحر الشَّمرُ

*** البيت السادس والعشرون (الصدر)**

ع : وسحر السماء القوي البديع
د : وسحر السماء الشَّجِيَّ الوديع

*** البيت الحادي والثلاثون (الصدر)**

ع : وذكرى فصول ورؤيا غيوم
د : وذكرى فصول ورؤيا حياة

*** البيت الثالث والثلاثون (العجز)**

ع : وقلب الربيع الجميل العطرُ
د : وقلب الربيع الشذي الخضرُ

*** البيت السادس والثلاثون (العجز)**

ع : موثقة برفاء السحر
د : موثقة بقموض السحر

*** البيت الثامن والثلاثون (الصدر)**

ع : وأسراب ذلك الفراش الجميل
د : وأسراب ذاك الفراش الأنيق

*** البيت الأربعون (العجز)**

ع : ظلمت إلى الظلّ تحت الشجر
د : ظلمت إلى الظلّ تحت الشجر

*** البيت الثالث والأربعون (العجز) :**

ع : وأين أرى العالم المتطرُّ ؟
د : وآتى أرى العالم المتطرُّ ؟

*** البيت الرابع والأربعون :**

- ع : هو النور بين رحاب القضا
د : هو الكون خلف سبات الجمو
وفي عالم اليقظات الكبير
د وفي أفق اليقظات الكبير

*** البيت السادس والأربعون :**

- ع : فصَدَّت الأرض عن صدرها
وأبصرت النور عذب الصور
د : فصَدَّت الأرض من فوقها
وأبصرت الكون عذب الصور

*** البيت السابع والأربعون :**

- ع : وجاء الريح بأطيافه
وأحلامه وصباه النضر
د : وجاء الريح بأنفاسه
وأحلامه وصباه المنظر

*** البيت الثامن والأربعون :**

- ع : وقبَلْها قَبْلَة في الشفا
هـ : تعيد الشباب إلى ما غَيَّرَ
د : وقبَلْها قَبْلًا في الشفا
هـ : تعيد الشباب الذي قد غَيَّرَ

*** البيت التاسع والأربعون (العجز) :**

- ع : وَخُدَّتْ من نسلك المَدَحُزْ
د : وخلت في نسلك المَدَحُزْ

*** البيت الحادي والخمسون (الصدر) :**

- ع : ومن ناجت النور أحلامه
د : ومن تعمد النور أحلامه

*** البيت الرابع والخمسون (الصدر) :**

- ع : ... فوق المروج
د : ... فوق الحقول

*** البيت السادس والخمسون :**

- ع : ولا تسأمي نعمات الحيا
ة ولا فتنة العالم المعجز
د : ونأجي الحياة وأشواقها
وفتنة هذا الوجود الأغز

*** البيت السابع والخمسون (العجز) :**

- ع : قويّ الغوايا حلو الصور
د : يشبّ الخيال ويُذكي الفكر

*** البيت التاسع والخمسون (الصدر) :**

- ع : وضأت نجوم السماء الوضاء
د : وهبأت نظوم النجوم الوضاء

*** البيت الثاني والستون (العجز) :**

- ع : حبيب الحياة ..
د : لهيب الحياة ..

*** عدد الأبيات :**

- ع : 60 بيتا (كزّو، 58 بيتا)
د : 63 بيتا

12 - ملحق - للتاريخ :

المصدر : العمل، 23/8/34

*** البيت الثاني (العجز) :**

- ع : كالشاء
د : كالشاة

الحياة» مثلاً خمسة وعشرين موطناً للتنقيح، منها ما مرّ في سبع مناسبات بيتاً كاملاً.

* وإذا كانت بعض التفتيحات من باب التحسين، فإنّ لبعضها خلفيات تحتاج إلى تحليل، وتوضيح من ذلك إقصاء ثورة الشاعر لموت والده إلى الشعور بالظلم، وقد حذف ذلك في رواية الديوان، أو تعويض لفظ «الصدر» بـ «الروح»، أو انقلاب «سحر السماء القوي البديع» إلى «سحر شجي وديع»، والهجليّ أن الحالة النفسية للشاعر في تدفقها الأوّل، مغايرة لحالته عند تحوير القصائد للنشر في الديوان.

* ما نقترحه إذن هو دراسة تطوّر النصوص من الجوانب الصناعية الفنيّة (اللغة الإيقاع، الصورة...)، وتتبع تطوّر مواقف الشابي النفسية والشعورية، والفكرية، ولن يكون ذلك ممكناً إلاّ بالسعي في نشر «أصاني الحياة» نشرًا علمياً، نقدياً.

* بيت إضافي بعد الثالث لم يرد في الديوان :
وأضّ ما صدح القلوب ورضّها
عزّ الصليب وذلة المحراب (10)

- ملاحظات نهائية :

* تثبت هذه الاختلافات بما لا مجال فيه للشك أن ما ذكر عن عملية النظم عن الشابي لا يطابق الحقيقة مطلقاً (11)، فهو «يصنع» شعره، وينقحه، ولا يتردّد في إبدال الألفاظ المفردة، وحتى الأبيات الكاملة.

* وتثبت كذلك أن الشاعر قام بعملية مراجعة وتنقيح لشعره، عندما جمع قصائده لإصدارها في الديوان، وتختل هذه المراجعة من قصيدة إلى أخرى، لكنّها في بعض الأحيان واسعة إذ عدّنا في «إرادة

الهوامش والإحالات

- (1) من المعروف أن زين العابدين السنوسي صاحب «العالم الأدبي» هو آر من عزف الشابي، ونشر قصائده سواء في مختارات «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر» أو مجلة «العالم الأدبي».
- (2) كان أوّل من تصدّى لمل هذا العمل الأستاذ نويف بكار في «حوليات الجامعة التونسية» (2، 1965، 1963) وقد حاولنا القيام بشيء من هذا القبيل في خمسينية الشابي في مداخلة لم تنشر عنوانها «ملاحظات في الشعر والصناعة الشعرية لدى الشابي».
- (3) محمد الحليوي، رسالت الشبي، دار المغرب العربي، تونس 1966، 134.
- (4) رسائل الشابي المذكور، 198.
- (5) انظر تعليق الأستاذ المنجي الشمالي على الطبعة الثانية في «حوليات الجامعة التونسية» (3، 1966، 269).
- (6) نويف بكار، مقال حوليات المذكور، «يبدو أنّ أبا القسم هو لشكر لهذا الصرب من الشعر في تونس» 172.
- (7) نرّمز إلى نشرة «العالم الأدبي» و«كزّو بحرف العين» «ع» وإلى رواية الديوان بحرف الدال «د».
- (8) ورد في طبعات الديوان المختلطة «قس» بـ «الماء ولا معنى لها» بمعنى «قس» بالالف : الأصل.
- (9) أشار الحليوي إلى نشر القصيدة في «العمل» (مع الشابي، 122)، وذكر أنّ عنوانها «العت»، لكنّ عدداً رجعا إلى العدد الذي أشار إليه لم نثر على القصيدة.
- (10) أهاتنا في البحث والمحصل على الصحيح مشكورا الأستاذ عبد الوهاب الدجلي وكذا نظرنا أسجد قصيدة «إرادة الحياة» حسب ملاحظه الحليوي فعثرنا على مقطوعة «للتاريخ» والملاحظ أن القصيدة لم تنقصها الطبعة الأولى للديوان ولذا فضل أن نثيرها ملحقة بعمما هذا.
- (11) انظر رأي السنوسي التيبت يهاشم ترجمة الشاعر (ط 1، 10 الهامش 1).

أغاني الحياة ... أغاني الحرية

جمال الدين دراويذ

اللحظة المناسبة لاندلاعها، ما به يرذّ الاعتداء ويسترجع الكرامة ويفرض الإرادة وينعم بالحرية.

نلوح هذه المعاني في قصيدة «إلى الطاغية»، حيث يقول الشابي: (الطويل)
يَقُولُونَ صَوْتُ الْمُسْتَعْمَرِينَ خَافَتْ

وَسَمِعَ طِفْءُ الْأَرْضِ «أَطْرَشَ» أَصْحُمُ
وَفِي صَنِيعَةِ الشَّعْبِ السَّخَرُ زَعْرَجُ

وَلَمْلَعَةُ الْحَقِّ الْغُضُوبُ لَهَا صِدْيُ
وَتَقْدِمَةُ الْحَرْبِ الصَّرُوسُ لَهَا قُمْ

هُوَ الْحَقُّ يُغْفِي ثُمَّ يَنْهَضُ سَاخِطُ
فَيُهْدِمُ مَا شَادَ الظُّلَامُ وَيَحْطِمُ (1).

فالمستعمر في معجم الشابي هو «الطاغية» «الأصم» عن سماع «صوت الحق» وما فقّاله إلا «ظلام» يهلك حياة الشعب المستعمر الذي يدعوه الشابي إلى «النهوض» و«السخطة» وشنّ «الحرب الصروس» حتى يتسنى له أن «يعظم عروش طغاة الأرض» من للمستعمرين، هذه العروش التي «استخرّ» و«تهدم» لا محالة تحت ضربات «الحق الغضوب» التي يوجهها له الشعب المتيقظ، المدرك لجسامة المسؤولية وما تقتضيه من مكابدة ونضحية، لـ«يلعلع» إثر ذلك صوت الحق وينبجس نور الاستقلال وتضرب الحرية بأشعتها في كل واد ويعلو صوت العدل بعد أن كان خافت ويخرس صوت الظلم بعد أن كان عاليا.

بعد الثّلاث الأوّل من القرن العشرين منعطفا حاسما في التاريخ الفكري والاجتماعي والسياسي للبلاد التونسية، مثّلت، خلاله، قضايا الحرية والاستقلال والسيادة هواجس أساسية لدى الشعب التونسي، إذ أدركت عناصر هذه التّحية أنّ الحرية والسيادة والاستقلال أهداف جليّة لا تقبل التّحقّق إلّا بالوعي بها أوّلا وإخراج هذا الوعي من حيز الإمكان إلى حيز الإنجاز ثانيا

وتبيّنت هذه التّحية أنّ لا طريق إلّا ذلك، إلّا بإحداث الحراك الفكري والأدبي والاجتماعي والسياسي الذي يتّقل هذا الوعي واستحقاقاته العمليّة، من دائرة التّحية إلى المجال الأوسع الذي يشمل مختلف الفئات الاجتماعية، فيتحوّل إلى حالة عامة ومسؤوليّة جماعيّة، ينهض بموجبها الشعب بأعباء التّضال اللازم لخروجه من نطاق الاستعباد والاستضعاف المفروض عليه، إلى تحقيق السيادة ونيل الحرية في مستوياتها الفردي والجماعي.

ويعدّ أبو القاسم الشابي (ت1934) أبرز شعراء الثّلاث الأوّل من القرن العشرين، وأكثرهم تعبيرا عن قيم الحرية، وأعلامهم صوتا في استنهاض الشعب إلى التحرّر من رقة السّلطة الاستعماريّة، مقيما الثّليل من خلال ذلك على أنّ الحركة الأدبيّة كانت رافدا أساسيا لحركة التّضال الوطني.

فالشعبيّ - في رأي الشابي - وإن بدا للمستعمر خائفا خاضعا، فهو يمتلك من روح الكفاح التي تنتظر

وإذا أتاح التاريخ في دورة من دوراته للموازنين أن تقلب
-كما بينَ الطاهر الحداد (ت1935) - فيغدو (الكامل):

البؤس لابن الشعب يأكل قلبه
والشعب مَقْصُوبُ الجفون مَقْسَمٌ
كأنشاء بين الذئب والقصاب
والحق مَقْطُوعُ النسان مَكْبَلٌ
والظلم يَمْرُجُ مَذْهَبُ الْجِلْبَابِ (2).

فالتاريخ ذاته سعيد، بفعل يفظلة الروح الوطنية
وتنامي الاستعداد للتضحية في سبيل الحرية والسيادة،
للموازنين سيرها الطبيعي والحقوق لأصحابها.

هذا ما تبه الشابي المستعير إلى الوعي به حين خاطبه
قائلا: (المتقارب)

نَأْمَلُ هُنَالِكَ أَنِّي حَصَدْتُ
رُؤُوسَ الْوَرَى وَزُهُورَ الْأَمَلِ
وَرَوَيْتُ بِالذِّمِّ قُلْتَ التَّوَابِ
وَأَشْرَيْتَهُ الذَّسْعَ حَتَّى نَمَلِ
سَيَجْرِفُكَ السَّيْلُ سَبِيلَ الذِّمَاءِ
وَيَأْكُلُكَ الْعَصْفُ الْمُسْتَعْلِ (3)

إذا «أراد الشعب الحياة» حرة والبلاد مستقلة ونهض
باستحقاقات هذه الإرادة وتحمل أعباءها العملية، أمكن
لَهُ من خلال ذلك أن يتحكم في التاريخ، وليس للتاريخ
(القدر) حينئذ إلا أن يلتصق ويستجيب ولو بعد حين.

فسيبل التحرر هو الكد المصّل والكفاح الذي لا
يعرف التوقف من أجل التغلب على القيود ودفع
ظلم الإنسان وعدوانته والتخلص من العوائق الطبيعية
والبشرية (4)، وهو دور موكل إلى شرائع المجتمع
كافة، تتقدمها النخب الوطنية باعتبارها الأعمق وعيا
ومن ثم الأكثر مسؤولية.

وهذا الدرس في الوعي التاريخي والاجتماعي،
مثل - لدى الشابي كما لدى أغلب عناصر النخبة التونسية
في الثلث الأول من القرن العشرين - نقطة ارتكاز
ضرورية ليلاد الوعي الوطني الذي يعتبر وفود الكفاح
اللازم لتحقيق الاستقلال ونبيل السيادة والتمتع بالحقوق

والخريات والعيش الكريم. وهو ما تمّ من خلال تأسيس
الحزب السياسي (1920) والقابلية العمالية (1924) والاتحاد
الطائفي (1928) والاتحاد النسائي (1936) والنوادي الفكرية
والأدبية والجمعيات الرياضية وشبكة الصحف والمجلات.

فالحركة الاستقلالية التونسية لم يكتب لها النجاح إلا
عندما أدركت مختلف روافدها السياسية والاجتماعية
والثقافية منذ بداية القرن العشرين، بأن المهمة الأساسية
هي -في المقام الأول- خلق «وطنية تونسية» مولدة لروح
نضالية جديدة من ناحيتي الوعي والأسلوب، تتوج
بدولة مستقلة ذات سيادة، وأن الأدوات الناجعة لتحقيق
هذه المهمة تتجسد في انخراط الشرائع الاجتماعية كافة
في التهوؤ بمسؤوليتها التحريرية.

وتلك هي ميزة النخب الجديدة، قياسا بأسلوب عمل
الحركة الإصلاحية في القرن التاسع عشر التي حققت
مكاسب عدّة لا سيما في المجال التربوي، إلا أنها أخفقت
إلى هذا بعيد على صعيد طرحها السياسي والفكري.

فإصلاحيو القرن التاسع عشر لم يأخذوا في الاعتبار
الأحوال الاجتماعية والاقتصادية الجديدة في الداخل،
و- يستوعبوا التحولات الجوهرية في الخارج، فغلب
على طرحهم السياسي والفكري طابع العموم، وبقي
نشاطهم تخبوياً إلى حدّ بعيد وأرادوا مواجهة القضايا
الجديدة بمقولات قديمة، فيما تمكنت النخب الفكرية
والسياسية في بداية القرن العشرين من تجاوز هذه المعضلة
فأمكن لها أن تتولى توحيد الحركة الشعبية، وتصدرت
قيادتها لاحقا لحوض معركة التحرر من الاحتلال وبناء
الدولة الوطنية الحديثة المستقلة، جماعلة من قضية الحرية
في مستوياتها الفردي والجماعي القضية المركزية.

هذا الوعي الوطني والتاريخي، هو ما تضمنته
قصيدة «إلى طغاة العالم» التي شاع في الشابي بالظلم
والاستبداد وفضح طبيعة السلطة الاستعمارية الموقضة
لأسس الحياة الكريمة، راداً بصرامة دعوى «الحماية»
الزائفة التي تذرعت بها فرنسا، فقال: (المتقارب)

ألا أيها الظالم المسبّب

حبيب الظلام عدو الحياة

سَحِرَتْ بَأَنَاتُ شَعْبٍ ضَعِيفٍ

وَكَمْكَ مَحْصُوتَةٌ مِنْ دِمَاءِ

إلى قوله :

كَدَا صَاغَكَ اللَّهُ يَا ابْنَ الْوُجُودِ

وَالْقَتْلُ فِي الْكَوْنِ هَذِي الْحَيَاةُ

وَسِرَتْ تَشْوُهُ سِحْرِ الْوُجُودِ

فَمَا لَكَ تَرْضَى بِذَلِكَ الْقِيُودِ

وَتَبْدُرُ شَوْكَ الْأَسَى فِي رُبَاةِ (5)

وَتَحْنِي لِمَنْ كَيْسَلُوكَ الْجَبَاةُ

فالإنسان حرٌّ بأصل وجوده -كما يرى الشابي- والحزنة مكتونة فيه منذ وجد على الأرض وبأشرف الحياة، ورضاه بالاستبداد (بذل القيود) وقبوله بالخضوع والخنوع للظلم والاستبداد (وتحني لمن كَيْسَلُوكَ الجبّاء) أمران يثيران الاستنكار والرفض (فما لك ترضى؟).

من هذا المنطلق، استنهض بحرارة وشدة الشعب كي يستيقظ من سباته ويتخلص من لوثات الماضي وما علق به من غبار السنين، ويكسر قيود الظلم وأغلال الجهل، ويصنّي لصوت الحياة وينشد معه أغنية الحرية التي ما تنت الثعوب ترددها في الحديقة الحديثة، فقال في القصيدة ذاتها :

أَلَا لَإِنْتَهَضَ وَهَجٌ فِي سَبِيلِ الْحَيَاةِ

فَمَنْ نَامَ لَمْ تَنْطَرِخْ أَحْيَاةُ

إِلَى النُّورِ فَالنُّورُ عَذْبٌ جَمِيلٌ

إِلَى النُّورِ فَالنُّورُ ظِلٌّ الْإِلَهَ

وتتطوي هذه الدعوة الحارة إلى التهورس والانفكاك من القيود، وإزاحة الموانع والعراقيل الذاتية والموضوعية والخروج من ظلمات الجهل والاستبداد إلى أنوار العقل والعلم والحزبة والتقدم، على إدراك الشابي لما يجتره الشعب من إمكانيات وطاقات عليه أن يحسن توظيفها في إدارة الصراع ضد المستعمر وفي تحقيق أهدافه المنشودة. وذكر الشابي الشعب بضرورة التحسّب لعامل الزمن، والمصارعة إلى الخروج من العتمة والإقبال على النور، نور الحياة الحرة الكريمة.

فحركة التاريخ لا سيما في الحقبة الحديثة، أقامت الدليل على أنّ ما يحزره الإنسان (فرداً أو جماعة) من الحقوق والحريات ومن كرامة العيش، مساو ولا يعوق مقدار «إرادة الحياة» الكريمة لديه، وتصميمه على

فبنية السلطة الاستعمارية-كما يرق الشابي- تحمل بداخلها بذور انهيارها وتداعيتها على الرّغم مما يبدو عليها ظاهرياً من علامات القوة والعنفوان. وما تتوسّل به من آلات البطش والاعتداء، لا يلبث أن يكون وبالاً عليها.

ف«ضعف الشعب»، حالة استثنائية، ستحوّل يوماً تحت وطأة الإحساس الحادّ بالألم والبؤس إلى رفض وتمرد وسعي إلى «إرادة الحياة» الكريمة . ذلك ما صدق به الشابي حيث قال في القصيدة ذاتها :

رُوبِدَكَ! لَا يَخْدَعُكَ الرَّبِيعُ

وَصَحْوُ الْفَصَاءِ وَضَوْءُ الصَّبَاحِ

فَقِي الْأَفْقِ الرَّحْبِ هَوْلُ الظَّلَامِ

وَقَصْفُ الرَّمَدِ وَخُصْفُ السَّيَاحِ

حَدَارٍ! فَتُحَتِّ الرَّمَادُ اللَّهْيَبُ

وَمَنْ يَبْدُرُ الشَّوْكَ يَنْجِي الْجُرَاحُ

و«قصف الرّمود» و«عصف الرياح» و«اللهيب» ليست سوى استعارات لما تختزنه «إرادة الحياة» الكريمة لدى الشعب من الرفض والتمرد والانفصاح تجاه ما «يبيّره» المستعمر العشوم في طريقها من «شوك الأسى» وما يسلّطه عليها من أنواع النكاية والبطش.

ومن مخاطبة «طفلة العالم»، انتقل الشابي إلى مخاطبة «الشعب» (جماعة وأفراداً) حين أتمّه إليه في قصيدة «يا ابن أمي»* التي جاءت على نفس البحر المتقارب فقال :

خُلِقْتَ طَلِيقًا كَطَلِيفِ التَّسِيمِ

وَحَرًّا كَنُورِ الضُّحَى فِي سَمَاءِ

تُغَرَّدُ كَالطَّيْرِ أَيْنَ انْدَقَعَتْ

وَتَشْدُو بِمَا شَاءَ وَحْيِ الْإِلَهَةِ (6)

العمل بما تستلزمه من بذل وتضحيات، وهو ما عبّر عنه بقوله: (المقارب)

إذا الشعب يوماً أراد الحياة

فلا بُدَّ أن يستجيب القَدَرُ
ولا بُدَّ ليل أن يتجلي

ولا بُدَّ للقيَد أن يتكسر

إلى قوله :

وَمَنْ لَا يُحِبُّ صُعُودَ الْجِبَالِ

يَمِشُّ أَبَدَ الدَّهْرِ بَيْنَ الْحُفَرِ (7)

فجوهر حرية الإنسان - في رأي الشابي - هو قابليته للتحرر (صعود الجبال) ولل استعداد الدائم للتخلص من مختلف مظاهر الاستلاب ومن المعوقات الذاتية والموضوعية (الحفر) الخائلة دون نهوضه، والشعب الذي لا يعرف التوقّف من أجل اكتساب الكرامة لديه وبين الحريات والحقوق التي لا تستقيم حياته ولا يتحقّق وجوده المتوازن ولا يقبل نشاطه التقدّم إلا بها

فما سبق، يبيّن أنّ النخب التونسية في بداية القرن العشرين - والشابي مثال لها - تتحوّل من عموميات الخطاب الإصلاحية، وأمكن لها فصل الوعي الوطني والتاريخي المتولد من رصد التحوّلات السيّئة في المجتمعات الحديثة، ومن تأثير التحرر الفكري الذي حملها تفتّح بلا حرج على منابع الفكر الحديث وعلى أدبيات الحركات التحرّرية، إدراك أن المجتمع الحديث الذي يجعل الحرية في مركز اهتماماته، لا يشتغل من تلقاء نفسه، بل

يعتمد في قاعليته على وعي الأفراد والمؤسسات في هذا المجتمع بأهمية الحرية في مستويها الفردي والجماعي، وتصميمهم على تمثّل قيمها كالتعقل والتسامح والعدالة والرفاق الاجتماعي وتكران الذات، ومن ثم العمل الدؤوب على وجوب تحقيقها في السلوك الفردي من ناحية وداخل مؤسسات المجتمع من ناحية أخرى.

وهذا ما ولّد وعيًا جماعيًا لدى مختلف شرائح المجتمع التونسي، دخل بمقتضاها العمال والطلبة والنساء معترك النضال الثقافي والاجتماعي والسياسي، إعلانًا أنّ الشخصية التاريخية للتونسيين بدأت بعد الحرب العالمية الأولى تتحدّد الأشكال العملية والواقعية لفصل كيانه عن كيان المستعمر، بعد أن تولّت منذ الاجتياح الاستعماري إلى ما قبل الحرب العالمية الأولى العمل في المقام الأول على تأكيد هويته السياسية والثقافية والحضارية؛ من خلال الدور البارز الذي قامت جريدة «الحاضرة» التي تأسست سنة 1888 و«الجمعية الخلدونية» التي تأسست سنة 1896 و«جمعية قدماء الصادقة» التي تأسست سنة 1905 وجريدة «التونسي» التي تأسست سنة 1907، في إطلاق الأصوات لضربات التحدي الاستعماري التي استهدفت إقصاء/أسس الشخصية التونسية وإرباك مقومات الهوية الحضارية للتونسيين.

ولا شكّ في أنّ أغاني الحياة وما تضمنته من أناشيد تحرّرية مازالت تحتفظ براعيتها، وما انطوت عليه من نبرة استقلالية عالية، قد أسهمت بقسط وافر في تأجيج هذه الرّوح وتغذيتها، ممّا هيّا الأرضية لتحقيق الاستقلال وبل الحرية.

المصادر والمراجع

- (1) الشابي «أبو القاسم» أغاني الحياة، الدار العربية للكتاب ووزارة الثقافة تونس (د.ت) ص 49.
- (2) الحفّاد (قاهر)، الأعمال الكاملة وزارة الثقافة تونس 1999، ص 211
- (3) أغاني الحياة المصدر نفسه، ص 176
- (4) زريق (قسطنطين)، نحن والتاريخ دار العلم للملايين، بيروت لبنان 1981، ص 292
- (5) أغاني الحياة المصدر نفسه، ص 176
- (6) المصدر نفسه، ص 77
- (7) المصدر نفسه، ص 142.

الحب والمرأة في شعر الشابي

دواد الخفاح

المطلق ويجتذب الروح إلى العالم الأبدى. فالحب سر وجود الشاعر وسر بلائه، وهو شدته ورخاؤه وقد أناط الشاعر بمهده وظيفتين متناقضتين، أحدهما سالية والأخرى موجبة، بهر يقدر على القيام بالشيء وضده في نفس الوقت كما يبين ذلك هذا الجدول المستخلص من قصيدته «أنا الحب» (١) التي هي أول قصيدة نظمها الشاعر كغيره من نظراته إلى الحب في حدود صدق التجربة العاطفية وفي إطار التصور الرومنطيقي دون أن يخضعها إلى قوالب القصيدة العربية القديمة، ودون أن يلزم فيها بالتقنيات الفنية لكتابة الأغراض الغزلية مثلما فعل في قصيدة «الغزال الغائن» (٢).

الوظيفة السالية	الوظيفة الموجبة
البلاء	الوجود
الهموم	الحياة
الروعة	العزة
العناء	الأياء
التحول	الشعاع
الدموع	الأياف
العذاب	القوة
السقام	الرجاء
اللوعة	السلاف
الشقاء	الرخاء

سنسعى إلى تحديد مفهوم الحب عند الشاعر باعتباره مقوما أساسيا من مقومات الذات الرومنطيقية بحكم علاقة تناسب بينه وبين العاطفة التي يحتكم إليها الرومنطيقيون، ويتخذون منها وسيلة للمرور إلى عالم الخيال، ونسج المثل الذي يتوقون إليه.

وفي هذا السياق ستعرض إلى تحديد خصائص الحب الرومنطيقي، لأنه يمثل قواها في العزلة التي تجذب الإنسان إلى العالم الأبدى وتجعله يتوحد بجميع الكائنات والمخلوقات.

وستتهي إلى رسم صورة المرأة حسب تصور الشاعر الرومنطيقي، بما أنها ملك قد «هيطن من السماء ليظهر قلوبنا بالحب ويرقي بمواطننا ويذكي شعورنا، ويشجعنا على النهوض بأصابعنا واجباتنا» (٣). فهي لذلك «أقرب بطيئتها إلى السمكة لأنها أكثر حساسية وأقوى شعورا. فهي أسمى مكانة في فلسفة تقوم على تقدير العاطفة» (٤).

وأبو القاسم الشابي باعتباره شاعرا رومنطيقيا فإنه لم يشذ عن هذه النظرة بل رأى في الحب من موجبات الخلق والحرص والبقاء ثلاثة تشبه أن تكون جديدا «الأول أنه مقدس قداسة الآلهة لكونه طاهرا صادقا عميقا. والثاني أنه موضع للحياة بناء على كونه مقدما قداسة ترتفع إلى مرتبة الكمال، والثالث أنه أزلي، لا يرتبط بتجربة مخصوصة ولا ينتقد زمن محدود، بل إنه يشرف على

تحدد طبقاً لنوعية علاقته بالحب. فهو يرى كل ما في الكون صورة لـحبه أو هو يساهم في إثراء هذا الحب وإخصابه حتى أن كل عناصر الطبيعة وكل مظاهر الوجود تتألف لتفاعل بتجربة الشاعر العاطفية ولتشاطره نشوة الانتماء بلذة الحب فتغدو من العناصر الأساسية المشاركة مشاركة فعالة في إسماع الشاعر باستكمال لكل مستلزمات اللذة العاطفية والنشوة الصافية

وبما أن الحب هو سر وجود الشاعر فهو سبب بقاءه وشرط حياته، وبما أنه لم يبق في مخيلته إلا على أنه مجرد ذكرى فحسب وبالتالي لم يتحقق له التمين في هذا الوجود فإن الشاعر يطلب التواصل مع الحب عبر الموت، لأنه الوسيط الذي كان يصل بينه وبين العالم الخارجي، وامتصاصه يفقد الشاعر أهم ما يكون به الإنسان إنساناً وتغيير نظره إلى الوجود بتغيير شكل العلاقة الذي يربطه بالحب. ولذلك ينفي الشاعر أن يكون مصدر كآبته ضياع المجد والجاه أو أي متاع من متاع الحياة الدنيا، فما ذلك إلا وهم من الأوهام التي نصطنعها لأنفسنا. فعلاقته بالماضي الحبيبة بالزمن عامة لا تنقيد بنعيم دنيوي زائل، وإنما ترتبط بالماضي بالحب- العاطفة الإنسانية الخالدة التي تصفه بالماضي الذي ييكبه الشاعر لأنه كان إطاراً لتلك العاطفة ضمها واحتضنها، كما ضمت واحتضنته فملأت عليه الدنيا وشغلت الشاعر والمشار. وعلى هذا الأساس يتبوأ الحب منزلة رفيعة مقدمة تسمو حتى تبلغ مرتبة الألوهية فكأنها تنازع الإله منزلته لأن هذه العاطفة تلبست بالشاعر وملكت عليه نفسه وكامل حواسه إلى أن أصبح لا ينظر إلى المراتب إلا بواسطة الحب ولا يصيح للمسموعات إلا بفضل (١١).

وهذا الحب مشابه للحب الرومنطيقي «حب مقدور تنتهي مأساته بالموت» (٢) فيعد أن كان الحب هو الذي يقوم بدور الوسيط بينه وبين الحبيبة يتغير شكل العلاقة ويصبح الموت هو الذي يلعب هذا الدور، على أن الوظيفة المناطة بعهدته في مثل هذه الوساطة هي وظيفة مزدوجة، فهو من جهة عذر للمحبين والعاشقين، يكدر

فالقصيد كما يوضحها الجدول قائمة على بنية صديّة يتعارض فيها البلاء مع الوجود والهموم مع احداة والروعة مع العزة والعناء مع الآباء والتحول مع الشجاع والعذاب مع القوة والسقام مع الرجاء واللوعة مع السلاف والشفاء مع الرخاء

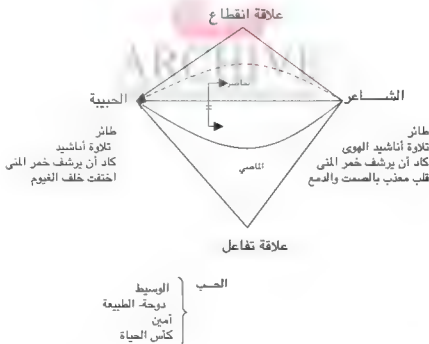
هذه الثنائية الملابسة للحب تعبر عن معان مختلفة منها أن الحب ينتقل بالشاعر من العدم إلى الوجود ومن الغناء إلى الحياة ومن السكون إلى الحركة. فهو لا يفقد بإطار مكاني معين ولا يرتبط بزمان مخصوص إنه أزلّي مطلق، وهو إلى ذلك ملجأ الشاعر وأمواء ساعة استداد أسباب التواصل بينه وبين نفسه أو بينه وبين الناس، إنه متخذ من التأزم النفسي والقلق الوجودي فهو الذي يؤنسه عند المحنة ويكون له قوة ورجاء في قترات اللوعة والسقام والعذاب، إنه ملاذ الشاعر عندما يحس أن كل القوى البشرية والغيبية متحالفة ضد وجوده وحياته لتجرها جراً إلى البلاء وتغرقها في بحر استنفاد عندئذ لا يكون للشاعر من سلوى إلا في الحب.

ذلك أن للحب من القدرة ما يستطيع به أن يتحول بالشاعر من الكدر إلى الهناء ومن الظلام إلى الشجاع ومن الشقاء إلى الرجاء، إذ لا تعوزه الوسائل لكي يفرق بين الشاعر ونفسه، فأنه فيه شبه تماماً بأثر السحر في الإنسان، ولذلك يعتبره الشاعر شعلة نور ساحر هبطت من السماء فكانت ساطع الفلق (٦) إنه فيض من النور فاض على الشاعر فانهزم بضياء الفجر وحن إلى الوجود المبكر متألفاً مع الدنيا متأخياً مع الناس متشياً بجدول الحمر انتشاء يجعله لا يبالي بخوض الجحيم، فكأنه وليد الحب أو كأن له ما ليسيزيف من العزم أو ما لغيلان مع القوة.

وكذلك يتحول الحب إلى مصدر طاقة معنوية وإلى قوة روحية يواجه بها الشاعر غمار الموت ويخوض بها لهيب الجحيم. وهذه القوة الروحية من دوماً لاتساوي الحياة شيئاً، فهي غاية أماننا منها وابتغائها تسهيل في هذا الوجود ويختل نظام الكون. قروية الشاعر للعالم

انتشاء من الواقع ولكنّه يتحوّل إلى مصدر من مصادر
غربة الشاعر فيكون الموت عندئذ وسيلة خلاص الشاعر
من هذه الغربة، وهذا المعنى تؤكدُه عدة قصائد منها
قصيدة الذكري (١١) وجدول الحبّ بين الأمس واليوم
(٩) ويوضحه هذا الرسم البياني المستخلص من القصيدة
الأولى :

عليهم صفو هدوئهم، ويخطف منهم كأس الهوى مثلما
فعل مع الشاعر حينما أراق له خمر الحبّ وألقى بها في
واد الكآبة، وهو من جهة أخرى منتد الشاعر من هذه
الكآبة ووسيلة خلاص الروح من عذاب الجسد، ولهذا
السبب فإنّ الحبّ عند الشابي ينظر إليه من زاويتين،
فهو وسيلة خلاص للشاعر من الواقع باعتباره موضوع



وهذا التأكيد النوعي على التقابل العكسي بين الماضي والحاضر من شأنه أن يعمق صورة الألم ويخلع على الأثر الفني هول الفاجعة وطابع المأساة، ولكن ذلك لم يمنع الشاعر من أن يتحدث الموت في محاولة يائسة وذلك بتغزله بمفاتيح الحبيبة التي قد ضمها للحد ووارها التراب (11). وفي ذلك ضرب من مجاوزة المألوف ينتهي به إلى إدانة الموت ومهادته في نفس الوقت، لأنه يكون وسيلة خلاصه الروحي من عذاب الجسد وعروجه إلى المثل الأعلى والعالم الأبدى إذ سيتودعه المحبون حتى يسلمهم إلى هذه المنزل ليدخلوا إلى هذا العالم بسلام، فسمو مرتبتهم إلى المنزل الإلهية، وتكون في علاقة تناسب معها. وهذا المعنى نفسه انتهى إليه الشاعر الفرنسي لامارتين في قصيدته «تدمي الأول» حينما صور «مشهد حبيبة جرانزبا وغلاتنها تكسو جبينها وهي تضيئ وعقد إليه يدها قائلة : صلّ معي فأنا لا أفهم السماء ذاتها دونك» (12)



وتشيد ما تلاشى في خرائب روحه، وهي التي تخلق له علماً روحياً خاصاً به» (13). وهي التي تحيي ما قد مات وتنفخ في المشاعر رقة الشوق وتبعث في دمه الحرارة : فأفعالها شبيهة بأفعال الإله، وصفاتها كصفات الملائكة، ففيها من الطفولة براءتها، ومن الموسيقى لحنها ومن النور إشراقه، فهي رسم جميل عكري من فنّ هذا

فإذا كانت علاقة الشاعر بالمحبيب في الماضي هي علاقة حضور ضرورية، فإنها في الحاضر تستحيل إلى علاقة انقطاع بفعل الموت فيغدو الماضي واقع الشاعر المنشود بعد أن كان يندرج ضمن الواقع الموجود، وتصبح علاقة الشاعر بالدهر قائمة على الحذر، هي أشبه شيء بالعلاقة الحربية فكان كل لذة عاطفية نالها الشاعر في الماضي ما هي إلا غنيمة غنمها من الدهر. وتتلون نظرة الشاعر إلى الحياة بهذا التغيير الطارئ على علاقته بالدهر، فتصبح الحياة الآتية كأعماق الكهوف الواجمة (14) لا حركة فيها ولا نور، تطبق عليها القلعة ويخيم عليها شبح الفناء مع أنها كانت بالأمس كالسماء تمعها إشراقة النور، وتملؤها الحركة انشء بالسعادة واحتفاء بالتفاؤل. ولهذا يصبح الحاضر ضئيد الماضي ونقيض الأمس، قد تلبّست به الظلمة المريعة وغمره وادي الألم والدموع والأحزان حتى استحال إلى شارة جراح الشاعر.

وبهذه الكيفية انتهى الشابي إلى تقديس المرأة والارتفاع بها إلى المنزل الألهية حتى يصلى في هيكلها صلوات الحب يتقرب بها إلى المحبوب، فهو يرى المرأة «الحياة في قدسها السامي، فهي ابنة النور، والعبد المقدس، هي روحه الكثيرة تائهة في متاهاتها المظلمة، وهي متقلّدة من الأسى تقوم بالمعجزات لمنحه السلام والفرح الروحي

التي يؤمن بها ويدعو الإنسانية إلى الإيمان بها «وليس أدل على هذا المنحى الفنى التجريدي من الانطلاق من المنظر الجمالي المادي إلى معانٍ فنيةٍ مطلقةٍ تحرّز الحبيبة من المحدودية المادية وتخلّق بالحب إلى عالم الخلود» (١٦). وبناءً على ذلك فإنّ مفهوم الحبّ عند الشابي يتحدد انطلاقاً من تصوّره المثالي لقيم الخير والجمال ويعبّر عن رغبة رومنتيقية حاملة لبلوغ مرتبة الكمال.

الوجود (١٤) قد كللته الطهارة المقدسة وحف به الجمال الوديع، فهي روح الربيع وفجر من السحر يكشف عن قصايا الخلود، إنها الحياة المقدسة السامية التي تكون فوق الخيال والشعر والفن والعقل.

وهكذا يكون الشابي قد سما بالمرأة من مستوى الحس إلى مستوى الكون، وانتقل بها من الجمال الأنثوي إلى الجمال المطلق، مجسداً فيها وفي جمالها قيم الخير

المصادر والمراجع

- (١) محمد غنيمي هلال، الرومنتيكية، طبعة بيروت، ١٩٨١، ص ١٩١
- (٢) المرجع نفسه، ص ١٩٧
- (٣) أنظر قصيدة «أيتها الحب، الفديوان»، ص ١٩.
- (٤) أنظر قصيدة «لعمري»، ص ١٣٠
- (٥) أنظر قصيدة «الحب، الفديوان»، ص ٩٧
- (٦) أنظر قصيدة، «أنا أنكث لعمري»، ص ١٣٠
- (٧) محمد غنيمي هلال، الرومنتيكية، ص ١٩٧
- (٨) أنظر قصيدة «الذكرى»، ص ١٣٠
- (٩) أنظر قصيدة «جدول الحب بين الأمس واليوم»، ص ٨٢
- (١٠) أنظر قصيدة «جدول الحب بين الأمس واليوم»، ص ٨٢
- (١١) أنظر قصيدة «حديث المفتر»، ص ٢٥١
- (١٢) رأفت بهجت، روائع الشعر الفرنسي، دراسات الشعر الفرنسي خلال القرن التاسع عشر، طبعة بيروت، ١٩٨٤، ص ٤٨.
- (١٣) م. حوري، الشابي شاعر الرومنطيقية، ترجمة ميروك البهلول، ضمن مجلة الحياة الثقافية، العدد ٤٣، السنة ١٩٩٤
- (١٤) أنظر قصيدة «صلوات في هيكل الحب»، ص ٨٨.
- (١٥) عبد الحميد الشابي، الحبّ وصلته في ديوان أغاني الحياة، (مخطوط).

قراءة في قصيدة «النبي المجهول» لأبي القاسم الشابي

صبيحة جمعة

قلوبهم ويرفع الحجب عن بصائرهم فيحصل لديهم
الإيمان وأن الإيمان به لايمان بقدرة الإنسان على التحرر
من المآلات التي تعيقه عن رؤية النور فلا يدرك معاني
الحياة في جمال الشعر يرى الناس جمال الكون ويرون
عوالم نفس ليثبت من عوالم الجنة والنار وإنما هي عوالم
من الواقع والخيال ترسم صورها كلمات الشاعر في غير
حسابات سوى ما يحمله الفن وبهتة الجمال .

وقصيدة «النبي المجهول» تروي تجربة شاعر فداد سخر
فنه في تحريك سواكن قومه فأبوا أن تتحرك سواكنهم،
فقد غربت عليهم معاني الحياة وعمهوا عن استجلاء
جمال الصور وظلالها فضاعت نبوة الشاعر وتبددت في
ضباب الجهل . لكن الشعر بقي ليشهد بارتقاء الشاعر
على قومه وارتفاع الفن على كل شيء إذ صارت التجربة
رائعة من الروائع التي تحلي أغاني الحياة، واعتزل النبي
المغبون والشاعر المجهول في الغاب ليلهمه الغاب ما
به ينسى همته ويعيش مع فنه ويبقى قومه الذين خذلوه
قابعين في ظلماء غارهم الذي ألفوه .

هي تجربة من حس الشاعر وقلبه وعقله صاغها الشابي
لوحة شعرية صوّر في بدايتها جحود قومه وقد تمكن

قصيدة النبي المجهول لأبي القاسم الشابي، في تقديرنا
هي من أقرب القصائد إلى نفس الشاعر ومن أكثرها التصاقاً
بذاته باعتباره إنساناً يعي موقعه من الكون، وبهفته شاعراً
يرى ما لا يراه الناس ويدرك ما لا يدركه . الشابي في
تلك القصيدة يصور معاناته في شعبه طائفة الفيلسوف
الشاعر والنبي الفنان، ولئن أنكر الأنبياء أن يكونوا
شعراء (1)، فإن الشابي يرى النبي في الشاعر والشاعر
في النبي معتبراً مسائل الفن والجمال معابر نحو قلوب
الناس . وإذا كان الأنبياء ينشرون دعواتهم متوسلين
بصورة الله كما نقشوها في عقول العباد، وما ترتب
على تلك الصورة من متعلقات الإيمان، فإن الشاعر عدته
شعره، تحمل صورته دعواته فلا خوارق ولا معجزات ولا
ترهيب ولا ترغيب فإيمان الناس رهين بما يستوحونه من
أبياته لا بما يقرؤونه من آياته .

وإذا كان الأنبياء يعتدون بالقوى غير المنظورة تفتح في
نفوس الكافرين شروخاً يتسلل عبرها الإيمان فيصير الأمر
إلى الرسل، فإن الشابي، النبي الشاعر وسيلته شعره،
لكنه لا يعد به ولا يتوعد وإنما يشد إليه الناس عبر صوره
ومعانيه علّه أن يصيب منهم ما يفتح به أنفسهم ويستهيوي

الإنشائي الذي تقوم عليه الصورة (3) وهو فعل «هوى» بمعنى الانقضاض على الشيء وتدميره، وهذا الاتجاه نحو التدمير تعلن عنه أداة الجرّ (على) التي تعقب الفعل في قوله (فأهوى على الجذوع بفأس) وتؤكد كلمة «فأس» الواردة بعد النواة الإنشائية متّما في الجملة، يدعم محتواه الدلالي محتوى النواة أي المسند والمسند إليه المتمثلين في الخطاب والفعل الذي يقوم به. فالصورة التي يحملها البيت الأول من القصيدة توحى بعنف شديد مصادر إنتاجه كثيفة إذا اعتبرنا نسبتها العددية في المكونات الملمّية للبيت وهي «خطاب» و«أهوى» و«فأس» تنضمّ إليها لفظة «جذوع» فالجذع أقوى ما في الشجرة وحضور هذه اللفظة في صيغة الجمع يزيد في ملء الصورة بمعنى القوة الضاربة التي لا تبقى ولا تذر.

«هذه القوة تتجدّد مع كلّ بيت من الأبيات التي تنبثق بأداة التمني (ليت)، وذلك بتغيير الصورة مع توالي الأبيات. فبعد صورة الخطاب ترد في البيت الثاني صورة (السيول) إذ يقول الشّابي «ليتني كنت كالسيول فمن هاتين السيلين الإغراق وشّر الفيضان والطوفان وفي القرآن الكريم كما في نصوص أخرى فدلّة تواتر الجمع بين السيل والإغراق والإفناء. على عكس معنى «عيث» الذي يعلن عن الارتواء وعن الخير واتّماشى الكائنات (4). وما يوحي به معنى من البيت الأوّل: (... ليتني كنت خطاباً * فأهوى على الجذوع بفأس). إن من دلالة لفظة خطاب التحطيم، تحطيم قماره قوة عضليّة هي مصدر الفعل يحكم طبيعة الحال. وتؤكد الصيغة الصرفية للفظ (خطاب) حضور تلك القوة، فمن دلالة صيغة (فعال) قوة فعل الشيء، السيل من تدمير وتحطيم يرد في الصورة مضاعفاً مرات ومرات لأن الشاعر استعمل اللفظة في الجمع فلم يقل (سيلاً) وإنما (سيول) معنى ذلك أنه يجنح بالصورة إلى منتهى الدلالة على قوة الفعل. وهو فعل «الهدّ» فالسيول في الصورة هي تلك التي «إذا سالت تهدّ القبور رمساً برعس» فقد اختار الشاعر من سجلّ أفعال الدمار واحداً من

الجهل من عقولهم وأصاب الوهن نفوسهم فلم يستطع الشاعر نبياً أن يُبلّغ نبوّته ولكن النبيّ شاعراً استطاع أن يبيّن شعره فرحل النبيّ وبقي الشاعر. وفي تقديرنا أنّ هذا القسم من اللوحة والممدّد على الخمسة عشر بيتاً الأولى من القصيدة، يلخص كل تجربة النبيّ الشاعر مع قومه قبل أن تحتضنه الطبيعة ويصير بعضاً منها. لذا تخيرنا هذا القسم من القصيدة لنحاول أن نقراء قراءة نستحلي عبرها ما يمكننا استجلاؤه من الخصائص الفنية التي تشي بها صورته الشعرية.

أول ما نلاحظه أنّ هذا المقطع من قصيدة النبيّ المجهول يتكوّن من لونين من الأبيات أو من محورين، المحور الأوّل تشكّله الأبيات السبعة الأولى والتي تجمع بينها أداة التمني التي ترد في صدر كل بيت، وهي «ليت» والتي من معانيها فضلاً عن التمني عسر تحقيق الأمنية بله استحالتها. وحضور هذه الأداة في كل بيت يحملنا على النظر في كلّ أمنية من آماني الشاعر وفي ما يحققه الشاعر لو تحققت. فنرتفع إلى قلبه وعقله باعتبارهما مكن الأسباب ومفتاح المنطق ونعيش من خلال صورته بعض معاناته. لذا إرتأينا أن نعرض كل الصور التي تجلّت آماني صعبة التحقيق

الصورة الأولى، وردت في قوله فعل الشيء وكثرة فعله أي أنها قوة تمارس وتكرر ممارستها. ويعني ذلك بتعبير حسابي قوة تُضرب في ما لا يحصى من الأعداد ويمكن أن تصور ذلك في شكل نستوحيه من علم الجبر، هو [(تحطيط) X (ما لا يحصى)] = خطاب، وبالإضافة إلى مردود الدلالة المعجميّة للفظ خطاب التي تفيد التدمير والتحطيم، وبينها الصرفية التي تعني قوة الفعل فإنّ بيتها الصوتيّة تؤكد معنى القوة المدفّعة. فصوت «الطاء» يتوسّط البنية وهو حرف شديد مجهود يأتي مضاعفاً الكلمة بالتشديد فيضع الكلمة ضمن سجلّ مفردات القوة من مثل (حط) (2) و (حطم) ...

وتندمّع القوة التي توحى بها صورة الخطاب في البيت لتمتدّ ضمن بقية الصور على كامل القصيدة بحكم الفعل الذي ورد مُستنداً إلى الخطاب في التركيب

مصراعيه لتأويلات القراء ولنشأة القراءات التي تنهت لدى المتقلىين وهم يحرون وراء الشاعر ليسم لهم الصورة فلا يفعل، وتتواصل الصورة مبتورة بترافيا جماليا ترى معه النقص تركيبا أرفع درجات الكمال فشا.

وإجمالاً فإن هذه الصور على اختلافها تلتقي من جهة مصادرها. فمصادرها من عناصر الطبيعة بما فيها أحيانا من قوة ومنهجية استطاع الشاعر ترويضها وجمعها في نفسه فإذا بها مطواعة تحمل رسالة لا شر في معانيها، بل هي معاني الخير والبرد والسلام على من يقرؤها ويفتح محفلاتها «فالخطاب يزبح الجدوع النخرة لتثبت مكانها أشجار غضة نظرة «السيول» تطوي الموت وتسي الحياة والرياح تحمي الزهور اليبانة وترفع ما يحول دون تحلي جمالها «العواصف» و«الأعاصير» تدعو إلى الثورة على كل ما يفتي ويميت وتذكر بقداصة احد، في كل تحلياتها ومعانيها. هي رسالة مادتها النفس ومدادها الطبيعة والشاعر مشاعر فتان رأى الشعر نبوة والنبوة التزاما. التزم بيث وهي في أمة أفقدتها صفة الشعر العربي بذاتها وبقدرتها على الفعل. فثار الشاعر ثورة تلك وهو لا يريد بأنته سوى الخير رغم ما قابلته به من جهود. وهي تجربة صورها الشابي في القسم الثاني من المقطع الذي تخترناه من القصيدة أي من البيت الثامن إلى البيت الخامس عشر هي أبيات ثمانية جاءت صورها مناصفة بين الشاعر وشعبه. تروي تجربة تسوع ثورة الشاعر النبي على أمة صحكت من جهلها الأمم» (8). ويمكن توزيع الصور الواردة في تلك الأبيات على النحو الآتي :

صور متعلقة بالشاعر	صور متعلقة بالشعب
ضمخ أكوابه بخمرة نفسه (أي قدم للشعب عصارة نفسه)	روح غيبة- يكره النور- حياته ليل (9) لا يدرك الحقائق إلا بالبحث والمس (أي إذا ما تجسست ماديا نفسه)
	(10) فهو كالحوان لا يمي ما يحيط به).

أكثرها دلالة على القوة الكاسحة. ففعل هذ، اعتبارا لدلالته المعجمية (5) ينتزل في موقع متميز ضمن سجل الأفعال من مثل «حطم» و «هذم» و «دك». وإذا اعتبرنا الترتيب حسب الدلالة المعجمية فإن فعلي «هذ» و«دك» (6) هما الفعلان الأكثر اكتنازا بمعاني قوة التدمير ضمن كامل مفردات السجل وتدفع الصورة المعنى حتى يبلغ متناه، نعني إيادة ما يقع عليه الفعل كما يدل على ذلك التتمم الذي حرص الشاعر على إثباته في الجملة بعد متمم «القبور» الوارد بعد النواة الاسنادية تنهت». وإثبات ذلك التتمم ضمن المكونات النحوية للجملة يجعل صورة الدمار ترتفع للتعبير على أعلى درجات الهول.

وعلى هذا النسق تتوالى بقية الصور المتممة في الأبيات السبعة التي صدر بها الشاعر قصيدته فالريح «رياح تطوي» فلا تبقى ولا تذر، وقد جرت الريح في القرآن للدلالة على هول العقاب (7)، كما وردت في النصوص الأدبية الغضة في السياقات الدالة على المخاطر المحذقة والمصائب الكبرى. وإسناد الشاعر للرياح فعل «طوى» يجعل الصورة توحى بمخاطر الوباء والفناء، ونرى الرباح في القصيدة سبورا داخل لصوره لتصبح إعصارا ثم أعاصير وأعاصير (في البيت السادس والسابع): وصورة الأعاصير تتكرر وهي تختلف في المرة الثانية عن الأولى. ففي الأولى ترد الأعاصير بما في دلالة اللفظة من معانٍ معجمية تنتزل في سجل القوة والفناء، مفروقة بفعل يحدد الغاية من حصولها وهي يث الحياة في النفوس، كما أن العواصف في الصورة السابقة، تبت الثورة في القلوب. فصورة الأعاصير تتكرر في آخر مجموعة الأبيات السبعة، وتبقى مفتوحة فكان الشاعر بهم يقول شيء أو إصدار معنى لا يوجد في ذاكرة اللغة أو هو يخرج عن إمكانات اللغة، هو معنى أو درجة بلغها المعنى لم تنهت اللغة بعد بكل إمكاناتها حتى تستطيع التعبير عنه، ولكن الصورة الشعرية في انبثاار الجملة أو انقطاعها وتوقف الشاعر عن الكلام، توحى بما لا حد له من معاني الثورة والقلق وتفتح الباب على

أنا الأفعال الواردة في الصور التي خص بها الشاعر الشعب فهي :

(1) داس : بمعنى الرّفس بأسفل ما في الإنسان أي بما تحت القدم. وهذه الصورة توحى بالكره المتأني من انعدام الوعي لدى الشعب ولعدم فهمه ما قدمه إليه الشاعر .

(2) مَرَّق : وهو فعل يوحي بال العنف ويرد مقابلا لفعل نَصَد في الصورة التي وردت ضمن متعلقات الشاعر .

(3) أليس : بمعنى أخطأ ثوب حزن كافأ به الشاعر رداً على باقة أزهار القلب التي قدمها له . وهي صورة تعكس غيبة الشعب وفقدان وعيه .

(4) تَوَجَّح : فعل موقعه في الصورة يزيد المعنى قوّة لأن التوجّح يدخل في متعلقات المكافأة العظيمة والتقدير الكبير ويكون بأنفس المواد من ذهب وحجارة كريمة أو ما يُلل ذلك من المواد رفيعة القدر عظيمة القيمة . لكن التاج في الصورة من شوّك بما في الشوك من معاني القسوة والالم والايذاء (13).

بالصور التي جعلها الشابي من متعلقات الشاعر وتلك التي جعلها من متعلقات الشعب توجيهاً جديداً للحجاب الصفيق الذي يفصل بينهما استطاع الشابي أن يصنع صوره بكفاءته الفنية التي مكنته من استثمار ما تغلغل في مرصوده الأدبي والثقافي استثمار الفنان البارِع الذي يحيي النصوص القديمة والصور الراحلة والمعاني المترسبة في الذاكرة الثقافية على نحو يصير معه القديم حديثاً وينطق الغائب بلسان الحاضر ويستجيب المتعصي لأرادة الفنان وينصاع إليه . فكل هذه الصور التي تطفح روعة وجمالاً تعلن عن مصادرها الموثوقة في صنوف كثيرة من الكتابات الراقية والإبداعات الرفيعة التي نسمع لها أصواتاً رائعة ، لكنها أكثر روعة عندما تنطق بها صُور الشابي .

أهرق للشعب أكواب
الشاعر وداس كأسه لأنه لم
يدرك قيمة ما تحويه - (11)

تألم الشاعر من فعل
الشعب ولكنه كفكف
دموعه ليعيد الكرة .
«فنصّد من أزاهير قلبه
باقة» وقدمها إليه (12)
الحزن لباساً كساه به .

نوحز القول في هذه الصور على أهميتها في القصيدة بأنها توحى بعنق الهوة التي تفصل بين الشاعر وشعبه عبر عنها الشابي بصورة قائمة على المجاز والاستعارة ، فقد أسند إلى الشاعر أفعالا هي :

1 - ضَمَخَ وما يوحي به الفعل التجميل بالحناء والإسقاء بالخمر لما في الحناء والخمر من معاني رفعة القدر في التقاليد الأدبية وحتى في النصوص الدينية التي تصوّر الجنة وما في اللون الأحمر الجمال بين الدلم والحناء من ترميز إلى الجمال والحياة بما .

2 - أترع : بما يوحي به الفعل من معاني الارتواء الذي يضمن الحياة والخير .

3 - نصّد : وهو فعل يعني الاختيار الدقيق والتشدد في انتقاء الأفضل من الأشياء .

والأشياء في الصورة أزهار وورود ترمز إلى أعز المشاعر وأرفع التواهي في نفس الشاعر .

4 - قدّم الشاعر باقة تلك إلى الشعب ، والسياق يجعل الفعل مقعماً بمعاني الحب والمطف .

النبيّ المجهول (*)

[الخفيف]

فأفوي على الجذوع بفأسي
تهذُ القبورَ : رمسا برمسي !
كلّ ما يخنق الزهور بنحسي !
كلّ ما أذبل الخريف بقوسي !
فألقي إليك قوّة نفسي !
كلّ ما أذبل لك للحياة بنحسي !
أنت حقي، يقضي الحياة برمسي ... !
وتقضي الذهور في ليل قلبي ..
حوالك، دون ممسّ وجس ..
وأترعتها بخمرة نفسي ..
رحمي، وُثّمت يا شعب كاسي !
وكمكفّت من شعوري وحسي
بائعة لسم يمشها أيّ إنسي
ورودي، وُثّمتها أيّ دؤسي
وشموك الجبال توجّست رأسي

أيها الشعب ! ليتني كنت حطابا
ليتني كنت كالسّول، إذا سالت
ليتني كنت كالرياح، فأطوي
ليتني كنت كالشّفاء، أعثي
ليت لي قوّة العواصف، يا شعبي
ليت لي قوّة الأعاصير، إن طغيت
ليت لي قوّة الأعاصير، بل لك
أنت روح غيّة، تكهره النّور
أنت لا تدرك الحقائق، إن طافت
في صباح الحياة فتمتّ أكوامي
ثمّ قدّمتها إليك، فأفرزّت
فألمت ... ثمّ أكتّ ألامي،
ثمّ نظمت من أهاوير قلبي
ثمّ قدّمتها إليك، فمزقت
ثمّ البستي من الحزن ثوبا

(*) مقتطع من قصيدة النبيّ المجهول، أبو القاسم الشّابي، ديوان أغاني الحياة.

- 1) انظر سورة الشعراء على سبيل المثال، إذ نعتوا بأنهم غاؤون وكذابين وبأنهم أحوان الشياطين.
- 2) كما في تشبيه امرئ القيس سرعة فرسه وانفصاضها «كجلود صحر حطه السيل من عل» وهو تشبيه صار مشهوراً.
- 3) حتى دخل في الأدعية بالخير (جاءك الغيث)
- 4) اعتمدنا مصطلحات علم الحو، والحملة بواء إسدية تمكن أن نعلق بها متمم أو أكثر وهو ما يعرف عند القدماء بالفصلة
- 5) انظر مادة (هـ - د - ذ) في لسان العرب
- 6) انظر تصوير هول القارعة في القرآن يقول تعالى «إِذَا دُكَّتِ الْأَرْضُ دَكًّا دَكًّا» (سورة الفجر الآية 21).
- 7) انظر مواقع لفظة ريح والسيارات التي ترد فيها.
- 8) العبارة للمعتني البيت الثامن
- 9) البيت التاسع
- 10) البيتان 9-10
- 11) البيتان 13-14 وهذه الصورة تذكرنا بصورة المسيح المصلوب في لوحات صارت شائعة.
- 12) البيت 15.

ARCHIVE

التجديد في «الصباح الجديد» لأبي القاسم الشابي: مقاربة نغمية شعرية

محمد بن سني

مازَعَلَّه الْوَلَح +° و زمان الجنون
رَأَى الْوَلَح +° من وراء القرون
وهو ما ذهب إليه محمد الحليوي في الرد على رسالة
الشابي التي بعث بها إليه سنة 1933 حين يقول:
«إني لأحيا بهذا القصيد طورا جديدا دخل فيه
شعرك، فيمد التشاؤم القائم حلّ المرح والابتهاج وبعد
الليل والظلمة أطلّ الصباح الجديد وأنت في طريقك
إلى التسامي إلى قمة الفن السامقة لأن التشاؤم الصادق
يتهي في الغالب بالفرح الصوفي والبهجة الروحية».

لمحة عن مكانة «الصباح الجديد» في شعر الشابي والشعر العربي الحديث:

تندرج قصيدة «الصباح الجديد» ضمن المرحلة الثالثة
من تطور الكتابة الشعرية في قصائد أغاني الحياة. حيث
إن المرحلة الأولى هي التي تعرف بمرحلة البدايات،
والتي تمتد من قصيدة «الغزال الفائن» المؤرخة في 29

لقد تعددت الدراسات والأبحاث الأدبية والأكاديمية
التي اتخذت من شعر أبي القاسم الشابي محلّا لها
وقد اعتمدت مختلف هذه الدراسات والأبحاث على
مقاربات السنية ولغوية وسميولوجية ونقدية وغيرها،
من شأنها إضفاء المزيد من الفهم والتعمق في مختلف
الخصائص الشعرية والأسلوبية ومختلف مظاهر التجديد
التي أتاها الشابي في القصائد الواردة في ديوان «أغاني
الحياة» (1).

وسنحاول من خلال هذا المبحث دراسة مظهر
من مظاهر التجديد في شعر أبي القاسم الشابي وهو
التجديد الحاصل على مستوى التركيبة الشعرية أو الغالب
الشعري وعلى المستوى النغمي الشعري، وسنعمد في
هذه الدراسة على قصيدة مرجعية اعتبرها النقاد نقطة
تحول كبرى في شعر الشابي على المستوى الأسلوبي
والدلالي، ومنعرجا هاما في تطور شعره من التقليد
إلى التجديد ومن الاتباع إلى الإبداع وكذلك من النظرة
الحياتية القائمة إلى النظرة الحياتية الحاملة:

بنية القصيدة : - بنية الهيكلية :

تتكون قصيدة «الصباح الجديد» التي تقوم على التنغيم التكراري من تسعة مقاطع (كل مقطع يسمى بيتاً) : أفعال وأدوار منها سبعة أسات حارح مدار التكرار .

المقطع الأول: قفل	أ
المقطع الثاني دور	ب
المقطع الثالث دور	ج
المقطع الرابع: قفل	أ
المقطع الخامس دور	د
المقطع السادس دور	هـ
المقطع السابع: قفل	أ
المقطع الثامن دور	و
المقطع التاسع دور	ز

أما هيكل قصيدته لعام فيتكون من ثلاث مجموعات، كل مجموعة تحتوي على ثلاثة أبيات: قفل ودورين .

المجموعة الأولى	المقطع الأول: أ	قفل
	المقطع الثاني ب	دور
	المقطع الثالث ج	دور
المجموعة الثانية	المقطع الرابع: أ	قفل
	المقطع الخامس د	دور
	المقطع السادس هـ	دور
المجموعة الثالثة	المقطع السابع: أ	قفل
	المقطع الثامن و	دور
	المقطع التاسع ز	دور

- كل قفل يتكون من ستة أعصان :

- عصر 1 + ٢ عصر 2
- عصر 3 + ٤ عصر 4
- عصر 5 + ٦ عصر 6

فيفري 1924 إلى قصيدة «تونس الجميلة» المؤرخة في 2 جوان 1927، وأما المرحلة الثانية فهي مرحلة التحديث والاختلاف التي غيّزت بالرومانسية، وتتمد من قصيدة «تونس الجميلة» إلى قصيدة «التي المجهول» المؤرخة في 21 جانفي 1930. أما المرحلة الثالثة فهي المرحلة الأخيرة التي تعرف بمرحلة الفرد، وتتمد من قصيدة «التي المجهول» إلى قصيدة «تشيد الجبار أو هكذا غنى بروميثيوس» التي تعود إلى سنة 1934.

ومن أهم سمات المرحلة الثالثة من تطور الكتابة الشعرية عند الشابي والتي تنتمي إليها قصيدة «الصباح الجديد» المؤرخة في 9 أفريل 1933 الاقتباس والاستفادة من التراث ومن الشعر المهجري والشعر الرومنطقي والنزوع إلى الاختلاف والتمرد المتمثل خاصة على مستوى البنية الشعرية والتركيب الهيكلية لبنية القصيدة، فعلى مستوى التنغيم والدلالة فإننا نجد أن هذه القصيدة قريبة جداً من قصيدة «الطماينة» لبيخايل نعيمة التي يقول مطلعها

سقف بيتي حديد + ٥٠ ركن بيتي حجر

والنأمل في القصيدتين يلاحظ أن البحر واحد وهو المتناوب الحب وتفعيلته (فاعلن)، ونلاحظ أيضاً أن في القصيدتين استعمالاً لظاهرة الترجيع أو التكرار المقطعي refrain، ومن هنا نلاحظ أن الشابي قد تجاوز البناء التقليدي للقصيدة الكلاسيكية التي تقوم بنيتها على الصدر والعجز إلى بناء حديث يقوم على المقطع والتشكيل المقطعي للكتابة الشعرية كما هو الحال في بنية الموشحات وهذا دليل على استعادة الشابي من التراث. ومن هنا نستطيع القول إنه أمام هذا التحول على مستوى البنية الشعرية وهيكلية القصيدة التي أتاها الشابي لو تواصلت ترجمته الشعرية لدخل في مرحلة رابعة على مستوى الكتابة الشعرية، ذلك أن البنية الهيكلية للقصيدة تحولت معه من الاهتمام بالبيت إلى الاهتمام بالمقطع ثم بعد رحيله تحول الاهتمام الشعري بالقصيدة النامة المغلقة التي تتمثل في الشعر الحر.

- كل دور يتكون من أربعة أسماء:

..... +°+ سمط 1

..... +°+ سمط 2

..... +°+ سمط 3

..... +°+ سمط 4

- بنية القافية :

تعدد القوافي في «الصباح الجديد» في نفس المقطع فعلا كان أو دورا وكذلك من دور إلى آخر، ذلك أن حرف الروي الأخير في كل دور لا يشبه سابقه، ومثال ذلك المقطع الثاني:

..... +°+ م . .

..... +°+ م . .

..... +°+ م . .

..... +°+ ن . .

وبالإضافة إلى ذلك يمكن أن نلاحظ أن آخر روي في المقطع الأول والثاني والثالث والرابع والجميع هو حرف التون: قرون / زمان / حنان، وأما آخر روي في المقطع الخامس والسادس والثامن والتاسع فهو حرف العين: شموع / ربيع / البقاع / الدواع. يحلنا هذا التنوع في حرف الروي على وجه جديد من أوجه الكتابة الشعرية التي تتجاوز التقليد لتعانق التجديد. ومن ناحية أخرى نلاحظ أن الشابي غالبا ما يميل إلى تسكين الروي حتى أواخر الصدور (جمع صدر) أحيانا، إذ إضافة إلى تسكين الأضرب (جمع ضرب) نجده يسكن الأعراف (جمع عروض)، مثال المقطع الخامس:

..... +°+ نُ . .

..... +°+ نُ . .

..... +°+ نُ . .

..... +°+ نُ . .

ويظهر التنغيم أيضا على مستوى القافية في مظهرين:

- الانغلاق: داخل المقطع الواحد / التماثل

- الانفتاح: اختلاف القافية من مقطع إلى آخر مثال

ذلك.



وصف التنغيم :

إن قصيدة «الصباح الجديد» هي ثانية قصيدتين وردتا على بحر المتدارك على أن القصيدة الأولى «صفحة من كتاب الدموع» جاءت على بحر المتدارك المحدث في حين أن «الصباح الجديد» جاءت على بحر المتدارك الحبيب.

- تقيلة المتدارك الخبيب:

فـ / عـ / لـ

منقطع طويل / منقطع قصير / منقطع طويل

ل / ل / ل

- بحر المتدارك الخبيب:

فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن

لر | لر | لر | لر | لر | لر | لر | لر | لر | لر

- الإيقاع السمعي لبحر المتدارك الخبيب :

لر | لر | لر | لر | لر | لر | لر | لر | لر | لر

نلاحظ في «الصباح الجديد» أن التفعيلة هي واحدة تتكرر على امتداد القصيدة ومع هذا نرى خروجاً من بنية البيت (صدر / عجز) إلى البنية المقطعية مع الإيقاع على البيت في مستوى ثانٍ. كما نلاحظ أيضاً المزاوغة بين التماثل والاختلاف: التماثل داخل المقطع وبين خواتم المقاطع، والاختلاف بين مقطع وآخر. ونلاحظ أيضاً أن الواصل من السمات التفعيلية وتسنى هذه السمة بالغنائية:

الزمان (م. 2) / الحنان (م. 3)

الشموع (م. 5) / الربيع (م. 6)

البقاع (م. 8) / الوداع (م. 9)

- مسألة التبرة في «الصباح الجديد»:

يمكن قراءة قصيدة «الصباح الجديد» حسب التبرة (2) ثلاث قراءات مختلفة:

1 - القراءة الأولى: بالوقوف عند كل ساكن

2 - القراءة الثانية: بالوقوف عند نهاية كل تفعيلة

3 - القراءة الثالثة: بالوقوف عند نهاية الصدر وعند نهاية العجز

والتبرة هنا لا تخرج بنا عن مدار أسلوب دلالتي أساس القصيدة خاصة إذا تبنينا القصيدة حسب التفعيلة (تثنية حزن). كما نلاحظ وفرة المقاطع

الصوتية الطويلة والمقاطع الصوتية المطوّلة وهي مواطن امتداد تُحدّ عادةً بالسكون (الزمان) ونلاحظ في هذه المقاطع المطوّلة وجهاً للترجيع الصوتي الموحي بالحزن العميق.

إن هذه الجوانب الشكلية نجعلنا أمام قصيد - موشح إذ أنه على الرغم من وحدة التفعيلة والبحر فإننا نجد نظاماً معيناً في ترتيب المقاطع ونظاماً آخر في تقاطع حروف الروي وتشابكها. إنه منهج ألزم به الشابي نفسه في إطار محاولته للتجديد على مستوى الكتابة الشعرية، فكان ما يكتبه موشحاً على طريقته الخاصة ذلك أنه لم يكن موشحاً تاماً ولا حتى أقرع، بل كان موشحاً استجاب لقرينة الشابي الشعرية التي صاغت القصيدة على شكل محدث من الموشحات غير مالوف، على أن هذا الموشح يُعدّ ثامن ثمانية موشحات في أغاني الحياة وقد خالف جميعها نظام الموشح المهرود فلا يوجد من بينها موشح واحد ورد تارة، أقرع

التحليل العروضي للقفل الأول في «الصباح الجديد» :

تجري قصيدة «الصباح الجديد» على بحر المتدارك الخبيب المشطور، وسنحاول تحليل القفل الأول من الناحية العروضية والسمعية قبل أن نحلله من الناحية الغنائية الموسيقية حسب الصياغة اللحنية التي أنماها الموسيقار صالح المهدي، وسنستعمل في تحليلنا العروضي الرموز الموسيقية التالية:

مقطع قصير	♪
مقطع طويل	♩
مقطع مشاهي الطول	♩

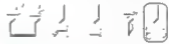
التحليل الموسيقي لقصيدة «الصباح الجديد» ألحان الموسيقار صالح المهدي:

- التحليل الإيقاعي:

- الإيقاع الخارجي: اعتمد الموسيقار صالح المهدي في تلحينه لقصيدة «الصباح الجديد» لأي القاسم الشابي على إيقاع الإقصاق: لـ لـ لـ لـ لـ لـ وذلك لتناسب مع الإيقاع اللفظي للقصيدة:



نلاحظ هنا تناسب الكم اللفظي (سبب خفيف) مع الشكل الإيقاعي (المشالة)



ونلاحظ هنا تناسب الكم اللفظي (سبب خفيف مدود) مع الشكل الإيقاعي (السوداء)

- الإيقاع الداخلي: اقتصر الملحن على استعمال ثلاث خلايا إيقاعية على مدار المسار اللحني الخاص بكلمات القصيدة وكأننا به يتجه نحو التبيط في اللحن ليفسح المجال للفهم الاصطلاحي والدلالي الذي أتاه الشابي في نظمه، وهذه الخلايا هي:

المشالة: لـ لـ لـ لـ لـ لـ وقد استعملها الملحن في المقطع القصير (حرف + حركة قصيرة / ك) واستعملها أيضا في المقطع الطويل (حرف + حركة طويلة / ميات).

السوداء: لـ لـ لـ لـ لـ لـ وقد استعملها الملحن في السبب الخفيف والسبب الخفيف المدود.

الثنتان من ذات الشيلتين والمشالة: لـ لـ لـ لـ لـ لـ وقد استعملها الملحن لإضفاء الزخرفة على اللحن حتى لا يكون رتيبا وذلك في آخر المقياس الأول.

- التحليل الغنائي:

نحن الموسيقار صالح المهدي هذا الجزء من القصيدة - الموشح في مقام الكردي وهو مقام مشرق شانه شأن الإيقاع، وكأننا بالملحن يريد مسابقة نفس غمشي الشابي المتأثر بالتراث والصياغة الشعرية التي أتاهها بعض الشعراء الشرقيين بالمهجر كمخائيل نعيمة.

ومن الملاحظ أن الملحن قد اعتنى جيدا بعدم إطالة المقاطع القصيرة باستعمال خلايا إيقاعية لا تتناسب معها من حيث التصويت والتغيم أثناء الغناء. كما اعتنى بتناسب المسار اللحني مع دلالة الصور الشعرية إذ نلاحظ أن اللحن الذي أتاه صالح المهدي هو امتداد للتشكيل اللحني الذي أراد الشابي إيلاغه للمتلقى بكل حصنه احتمالية والإبداعية، ويظهر ذلك جليا من خلال المقطع الموسيقي الأخير الذي اعتمد الأمات على مدد ثلاثة مدديس وقد اعتنى الملحن أيضا بمسألة التصويت أثناء الغناء فنجد أنه قد استبدل كلمة «الفرد» بكلمة «الغيوم» وذلك لتجنب حرف القاف الحلقفي الذي غالبا ما يجد فيه المشدون المبتدئون صعوبة أثناء الغناء على الرغم من أن الكلمة المستبدلة أساسية في بناء القصيدة على مستوى التماثل في قافية القفل.

الصباح الجديد
ألحان صالح المهدي

IQ 5A Q

(1) بعض أهم الدراسات أنظر

بكار (نوفير) وآخرون، ستيبة الشاعر أبي القاسم الشابي، في: مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة، عدد مزدوج: (9) - (70)، أوت 1995، ص. 48 - 161.

الشملي (منجي)، في الثقافة التونسية، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، ط. 1، 1985.

مجلة الفكر، عدد خاص بمناسبة الذكرى الخمسين لوفاة الشابي، عدد 2: السنة 30، نوفمبر 1984

مجلة الفكر، عدد خاص بمناسبة الذكرى لأربعين لوفاة الشابي، عدد 4: السنة 32، حادي 1977

(2) لتتعمق في مفهوم البيرة وارتباطها بمسألة التنظيم الشعري راجع مقال:

ملاحظات حول مسألة لعلاقة بين الكم والنثر في الشعر العربي، في: فصول، المجلد السادس، عدد 1،

أفريل - ماي - جوان 1986، ص. 191 - 205



قصيدة «تونس الجميلة» كيف بدأت و كيف وصلت ؟

سوف عبيد

يعود تاريخ الأشعار الأولى لأبي القاسم الشابي إلى سنة 1923 كما أورد ذلك شقيقه محمد الأمين الشابي في مقدمة - أغاني الحياة (1) والشعر الذي وصل إلينا من تلك الفترة الأولى يتنقل في مقطوعات وقصائد ذات سمات تقليدية واضحة يبدو منذ الوهلة الأولى في أغراضها ومعارفها كأنه يعود في القاموس اللغوي والصور. وهي محافظة - إلى حد كبير - على الصياغة العروضية للبحور الحليلية الجزلة بما فيها من تصريح أحيانا مثل قصيدة - فمّي بوصل - التي أوردتها في غرض الغزل وعلى بحر الطويل ودون أن يحيد عن الموصافة القديمة للغزل :

أزيب قلبي هائم ذو صباة
وجلوة نار الحب حشو حشاشتي
بنفسي لحاظ سددت لي سهامها
ومدفة حسن من ظلام ذوابسة
أزيب حودي بالوصال سماحة
فأحظي على رغم الحسود بحاجتي
رعى الله ساعات اللقاء ما ألذها
ومسحقا لمهد البعد في كل ساعة (2)
أو كقولها في غزلية أخرى بعنوان - حنينا البدر - وقد سلك فيها مسلك التصريح العروضي وجرى فيها مجرى المحسنات البديعية :

تمثل قصيدة تونس الجميلة لأبي القاسم الشابي إحدى أهم قصائده بما تزخر به من توهج المكابدة والتوق إلى الانعناق وبما فيها من صور المعاناة من واقع الألم يروم الشاعر فيه إلى فهم التحور بالجمال رغم التحديات، والقصيدة إضافة إلى هذا وقد وردت في صور شعرية ذات أبعاد عديدة بما فيها من متشاهد حركية محمولة على إيقاع نغمي مؤثر فجاءت قصيدة ثرية من بديع الشعر العربي المعاصر

فكيف تيسر للشابي كتابة هذه القصيدة ؟ وكيف وصلت إلينا، خاصة أنها قد شهدت تحولات في أبياتها وعنوانها من بعد نشرها أول مرة ؟

القصيدة لم تبتث من فراغ ولم تولد فجأة ولم تأت صدفة وإنما كتبها الشابي بعد معاناة فنية وتصرينات على نصوص شعرية قبلها، بحيث أنها كانت نتيجة لعدة غربات وتنقيحات هي بمثابة المسودات التي سبقتها فجاءت عملا فنيا متكاملًا إلى حد بعيد، مثلها مثل قصائده البديعة الأخرى تلك التي نلاحظ أنها أيضا قد كانت مسبوقة بقصائد هي بمثابة النسخ التجريبية. ثم باشرها الشاعر بالعناية المركزة تشظيا وتشطيا وإضافة وإعادة للصياغة حتى اكتملت أخيرا في نصوص تلك القصائد الفصوص !

أسفر البدر من لثام الغمام
فأضاء الفضاء فيض إنبام
وسقى الأرض هندريس حُميًا
هُ فنامت بخبطة وسلام
ثم ألقى على صدور الروابي
حُلاً حاكها الجمال السامي
حبذا البدر، غير أن سناه
زادني حسرة وزاد هيامي (3)

بل إن أبا القاسم الشابي في قصائده الأولى التي
تعود إلى سنة 1923 قد كتب حتى على منوال غرض
الخمريات إذ نقرأ له قصيدة - فتاة الحي - تلك التي
يقول في مطلعها (4) :

أديري كأس خمرك وإغيتني
فتعم الشرب شرب المغيتني
أديري سلسيل الدن صرفا
عروسا، صرمت حيناً فحيناً
ولا تمزج بها ابن النخب إني
رأيت الماء مبيدا
لقد جمعت بها الأحقاد دهرًا
فلا توقظيها إلهاء الدنيا

وغني وإسقي قدحا دهاقا
فإن الكأس تستهوي الحزينا
لا شك أن ذاكرة الشابي الشعرية التقليدية هي التي
أملت عليه قصائده الأولى، لكانه وهو ينشئ تلك
القصائد إنما يستظهر محفوظات مما علق بخاطره من
عيون مدونات الشعر القديم.

فيتمثل المعجم الشعري القديم بجزالة ألفاظه
ومتانة تراكيبه ويكاد ينسخ منها الصور الجمالية المتعلمة
منذ العصر الجاهلي للمرأة ضمن مقاييسها التقليدية،
وضمن سياقات ومقاسات الأسلوب البلاغي القديم
في التعجب والتشبيه، والمحسنات البديعية.

فالشابي بدأ مسيرته الشعرية مقلداً مامراً سواء في
الأغراض والمعاني أو في الصور والمعجم اللغوي وحتى
في الأسلوب الفني والإيقاع الخليلي، بحيث أننا لا نكاد نجد
له ما يخالف ذلك على مستوى الصياغة العامة للقصيدة.

أما على مستوى الوجدان فهو لم يتجاوز مشاعر
الحسّ المظهري إزاء المرأة ولم يخرج عن المعاني
المعروفة في الغزل، أما في موضوع الوطنية فقد
اكتفى بمعاني الحماسة والشكوى والغربة والحنين إلى
الأوطان كقوله من قصيدته له بدون عنوان (5) :

ما لي وللوطن المُرور جاتييه
ما الدار إلا التي ينمو بها أملسي
لا أرتضي الأرض ألقى في مناكبها
ذلا وهمتي السماء بالحمـل
أبكي لئاحة في ليلة فحمت
أرجاؤها فدجاها غير متقل
شقت بصيحتها صدر الدحي ويكت
بأدمع كعزالي الأسحم الهطل
تبكي وحيدا قصي بالغفر من سغب
قد كان يرضى من الأنهار بالوشل
لكنه لم يجد في الناس مرحلة
فنامت مسغبة وانخبة الأمل

تؤكد إذن هذه القصائد الأولى للشابي أن قريحته
الشعرية قد انبثقت جذورها من ثقافته التقليدية المثينة التي
نهله من التراث الموروث ومن والده المتخرج من التعليم
الزيتوني في تونس ومن التعليم الأزهري بمصر فتمكن
الشابي من تاصية الملكة الشعرية واقتدر على التصرف في
الأدوات الفنية وهو لم يتجاوز الرابعة عشرة من سنوات
عمره. وهذا ما جعله منذ سنة 1925 يدخل مرحلة جديدة
وذلك مع كتابته لقصيدة تونس النادرة (6) وهي قصيدة
بسته وخمسين بيتاً وتاريخ 3 فيفري 1925.

وهي تعتبر القصيدة الأولى التي وصلت إلينا والتي
لم يلتزم فيها أبو القاسم الشابي بوحدة القافية - أو
الزوي على التدقيق - وتخفف فيها كذلك وإلى حد بعيد
من الأسلوب التقليدي الفخم. أما الموضوع فهو خارج
عن التصنيف القديم للأغراض وإنما جعل القصيدة
تنحو إلى التصوير والرمز والحكي لتعبر عن الوطنية في
معاني الأمومة والمحبة والولاء والأمل وأبصا وقد
وردت في أغلبها مثنى مثنى على هذا المنوال :

بين أفنان الرياض الزاهرة
وغياض صاغها كف الجمال

ونسيم البحر ينساب عليا

في لهأة الليل من فوق الرمال
وشعاع البدر قد مدّ فناة

في القضا تغمر أمواج الخضم
بجمال يستبي النفس مثيرا

في قلوب الناس براء وألم
خطرت هيفانة ذات لعس

صاغه الخلاق من ماء الغلس
وأثيث ذي ظلام حالسك

في دجى أمواجه قلبي انطمس
ومحيا هو مصباح منير

في ليالي اليأس للروح الكسير
أسبغ الحزن عليه مسحة

تظفر الأبواب أغوار الصدور
وجفون تسكب الحب اللطيف في كؤوس تسكر اللب الحفيف

سلبت مني الأمانى مثلاً
تُسلب الأغصان أيام الخريف

ثم تتواصل الأبيات لترسم لوحات طبيعية شائعة
على لسان امرأة تعاني من ويلات الحزن، وما تلك

المرأة إلا رمز لتونس في سنوات العهد الشابي، حيث
صوّر الشابي معاناة الجيل الجديد وشجونه وطموحه

لغد مقم بالفرح والمحبة والحرية :

فأنت من حيث لا أدري وقد

حَفَّها نور رهيب ساحر

وسعت نحوي وقالت إنني

تونس أمكم يا حائسـر

قبلتي بحنان قبلية

فجرت في النفس ينبوع الحياة

ثم قالت بجلال جاثية

ليبارككم إله الكائنات

فتناولت رداها لاثما

طرفه المخضل بالدمع الهتون

صائحا : يا أم لا تكتبي

سوف ترضين علينا بعد حين

وتنتهي القصيدة بالأمل بقوله :

فعلّتها بسملة فتاة

وتوارت مثل ربّات الجناح

وبقت أصدقاؤها في مسمعي

هازجات للدجى حتى الصباح

ومن قصائد الشابي التي تنوعت فيها القافية أيضا

قصيدة - النجوى - وهي مؤرخة في 2 أبريل 1925
حيث يقول في مطلعها :

قف قليلا أيها الساري القصر

يا سميري في أوقات الكدر

واسقني من جدول النور البديع

علني أفهم عَيْتوم الريسيع

كم فؤاد إذ تولته الشجون

بت أسلاكك والدمع هتون

ما يروم (7)

ولئن تبدو مثل هذه القصائد للشابي قد تخلصت

بوضوح من نمطية الجور العروضية لتبحث عن تشكيل

إيقاعي جديد ضمن العروض نفسه، فإنها تبدو من ناحية

أخرى في بعض نواياها لم تسخط التكلف في الكلمات

والصور، وذلك متأثراً من بقايا المرحلة الأولى التي

نسج فيها على نوال أسلوب القدماء .

تمثل هذه القصائد إذن أحسن تمثيل المرحلة

التجريبية التي إنتقل فيها الشابي من مرحلة التقليد

الصارم للنماذج القديمة إلى آفاق البحث عن الآفاق

الأرحب لنحت أسلوبه الخاص، ذلك الأسلوب الذي

سيبدو بوضوح بداية من قصيدة - تونس الجميلة -

وهي قصيدة في خمسة عشر بيتا ويتأرخ 2 جوان

1925 وقد نشرها الشابي أولا تحت عنوان - الصوت

الكتيب- ضمن مختارات الشعر من كتاب- الأدب التونسي

في القرن التاسع عشر - لزين العابدين السنوسي- الذي

صدر سنة 1927 بتونس غير أن الشابي لم يثبت منها إلا

البيتين الأخيرين فحسب ومع إختلاف الترتيب وجعل

لهما عنوان - من وراء الظلام - في صدر النسخة التي

أعدّها للنشر في مصر والتي لم يتسن لها الظهور وقتذاك .

فكان لابد من انتظار أكثر من عشرين عاما ليحزم شقيقه

محمد الأمين الشابي على نشر الديوان عن دار الكتب

الشرقية التي كانت بباب المنارة بتونس العاصمة فطبعته

هذه الدار بالقاهرة بدار مصر للطباعة بتاريخ 1955 متضمنًا مقدمة مهمة هي عبارة عن وثيقة تاريخية وأدبية مفيدة حول الشابي لسنا ندرى لماذا تم الاستغناء عنها ضمن الديوان في طبعة المجموعة الكاملة لأثار الشابي الصادرة سنة 1994، وقد أضاف محمد الأمين الشابي للديوان الأصلي القصيدة كاملة بعنوانها - تونس الجميلة - مع ثماني قصائد أخرى وجعل قصيدة - تونس الجميلة - مباشرة بعد ذيك البيت - من وراء الظلام - وكتب تعليقًا هذا بضمه. هذان البيتان استفاهما الشاعر لهذا الديوان من قصيدة نظمها في ذي القعدة 1343 وإلى القارئ نصها بعنوانها كما وجدناه في مسودات الشاعر (8).

والقصيدة تمثل بداية مرحلة التحول الحاسمة في مسيرة الشابي الشعرية لأنها القصيدة المفصل التي يقرأ فيها علامات التطور الفكري والفني لدى الشابي. ذلك أنه بعدها سيشرع في كتابة نصوص عديدة من الشعر الثري أيضا فترى منذ المطلع أنه يعلن القطيعة مع السابق قائلا في مطلع القصيدة :

لست أبكي لعسف ليل طويل
أو لأربع غفلة النهار من حبي
إنما عبرني لخطب ثقیل
قد عرفنا ولم نجد من أزاحة (12)

فمطلع القصيدة كالبيان العام الذي يعلن فيه الشاعر أنه قد دخل مرحلة جديدة تنافي ما دأب عليه من شجون البكاء على أطلال الحبيبة في قصائده السابقة التقليدية، وأن همة الحقيقي أصبح ما يعاني منه شعبه من أرزاء ومحن، فالقصيدة إذن إعلان عن وعي جديد وبداية تحول قادم.

إن المتأمل في قصيدة - تونس الجميلة - يمكن أن يجد لها سهولاً وتبين الصلات بينها وبين القصيدة السابقة - تونس النادية - بداية من العنوان نفسه الذي تحول من - تونس النادية - إلى - الصوت الكئيب - في النشرة الأولى للقصيدة التي وصلت إليها ثم جعله الشابي - من وراء الظلام - وبتيسر منها فقط وقد أسمى آخرها مستقرا ومشتقرا عوا - تونس الجميلة - الذي وجدده محمد الأمير الشابي في مسودات الشاعر، وبذلك تحول هذا العنوان وتبدل رأساً على عقب ومن الضد إلى الضد فيعبر بذلك عن مقاصد معينة يمكن تحليلها بالنظر إلى

الظروف التاريخية الحافة بتلك السنوات المتوالية

كانت تونس في القصيدة السابقة في مقام الحديث عن الأم فتحوّلت في هذه القصيدة إلى مقام خطاب الحبيبة التي تُغذى بالدماء .

أنا يا تونس الجميلة في ليل

الهوى قد سبحت أيّ سباحة
شِعرتي حبك العميق وإني

قد تذوقت مُرّه وقراحه
لست أنصاع للوحي ولو متّ

وقامت على شباي المناحه
لا أبالي، وإن أريق دماي

فدماء العشاق دوماً مباحه
ويطول المدى تترك الليالي

صديق الحب والولا وسجاحه
فتداخلت في القصيدة صورة الحبيبة وما يحفّ بها

من أواعج الهوى بشجون الوطن وما صار ينداح منه من
معاناة الرزايا والسلايا والغداة

وفي مستوى الصورة الشعرية فإننا نلاحظ ظهور صورة البطل المحب وقد رسمها كثير من المهارة والنبوغ والإبداع وجعلها حية بالصور والحركات والمشاهد والمقابلات :

كلما قام في البلاد خطيب

موقظ شعبه يريد صلاحه
ألبسوا روحه قميص اضطهاد

فاتك شالك يرّد جماحه
أخمدوا صوته الإلهي بالعصف

أماثوا صداحه ونواحيه
وتوخّوا طرائق العصف والإرهاق

توّأ وما توخّوا سماحه

وثمة ملاحظة عابرة في هذا البيت الأخير حيث تبدو لنا كلمة - الإرهاق - دون الكلمة التي قبلها من حيث الوقع ولعلها في الأصل أنها - الإرهاق - وهي تتسجم أكثر مع النسبة والسياق العام ولعل استبدال الباء بالالف منذ نشرتها الأولى في كتاب زين العابدين السنوسي سنة 1927 كان بسبب خطأ مطبعي أو عن قصد من الناشر أو الشاعر لتلافي الرقابة الاستعمارية في ذلك العهد. وقد

استعمل الشابي كلمة - الإرهاب - ضمن قصيدة - فلسفة
التعبان المقدس - كما هو معلوم في قوله :
لا عدل ، إلا إن تعادلت القوى

وتصادم الإرهاب بالإرهاب

إن هذه القصيدة تبين تفاعل أبي القاسم الشابي مع
الحركة الوطنية في تعبيراتها السياسية والاجتماعية والثقافية
والثقافية ، وفي أبعادها المغاربية والعربية . ففي تلك السنة
وما قبلها من السنوات ظهرت المقاومة الوطنية في ليبيا
والمغرب وفي بلاد الشام والعراق ضد الاستعمار الإيطالي
والفرنسي والبريطاني . أما في تونس فقد شهدت البلاد
أحداثا عديدة من بينها الانتفاضة المسلحة في الجنوب
التونسي بالإضافة إلى ظهور الحركة النقابية بزعامة محمد
علي الحامي الذي أودع السجن يوم 5 فيفري 1925
وبدأت محاكمته يوم 12 نوفمبر 1925 .

فالقصيد إذن وليدة ذلك المناخ التضالي الزاخر
(9) الذي استشر فيه الشابي - على طريقة المناضلين
الثوريين - تبشير النصر في حالكاك المحن ولعل عنوان
- تونس الجميلة - يسترجع بصورة عكسية عنوان كتاب
الزعيم عبد العزيز الثعالبي - تونس للشهيد - الذي ظهر
قبل سنوات قليلة من كتابة القصيدة والتي كان قد نشر
بصفة سرية في الأوساط الطلابية وقتها

أما على مستوى الإيقاع العروضي فقد كانت القصيدة
السابقة - تونس النادرة - مزدوجة القافية متنى متنى فصارت
في قصيدة - تونس الجميلة - موحدة القافية - الحاء والهاء
- وهما صوتان يرشحان بإحساس الأكم والتأوه

وقد تحول بحر القصيدة في القصيدة السابقة من
- الزمل - إلى بحر - الخفيف - في قصيدة - تونس
الجميلة - مع العلم أن بحر الزمل قائم على أساس
توالي تغمية - فاعلاتن - بينما يقوم البحر الخفيف على
أساس تكرار تعييتي - فاعلاتن مستفعلن - فعمد الشابي
إلى تحويل نسبي في الإيقاع أيضا معتمدا على الإيقاع
السابق من دون الخروج عنه تماما .

أما خاتمة القصيدة فقد ظلت مثل القصيدة السابقة
مفتوحة على الأمل بانتصار الجانب النير على الجانب
المظلم وباستشراف الأمل في التغلب على المحن لتعود

العزة للبلاد وشعبها :

إن ذا عصر ظلمة غير أني

من وراء الظلام شِمتُ صباحه

ضيعَ الدهر مجد شعبي ولكن

سيرة الحياة يوما وشاحه

فقصيدة - تونس الجميلة - يمكن أن تُعتبر القصيدة
المفصل التي نجد في بعض معجمها بقايا مرحلته التحريية ،
كما نلاحظ فيها بوادره التحديدي ونرى من خلالها مشرف
عواالمه الشعرية تلك التي منلوح بصفة أوضح وأشمل
في قصائده العلامات الأخرى كقصائد - إلى الطاغية - و
صلوات في هيكَل الحب - والصباح الجديد وغيرها . .

إن القصيدة البدئية هي تلك التي نخزن ما سبقها
من القصائد فتكتسب منها صداها وتضفي عليه صوتا
جديدا يزيدها علواً وامتدادا . وإن قصيدة الشابي
- تونس الجميلة - هي من تلك القصائد التي تخزن
في بعض أساسها أثر بعض القصائد القديمة ، وأضافت
إليه من أعينها الجديد حيث تأتينا من بعض أرجائها مثلا
حانية السير : دي التي يقول في مطلعها :

أبدأ تحن إليكم الأرواح

و وصالكم ربحانها والزّاح

و بدت لهم ودوكم تشاقكم

وإلى لهذا لقائكم توتاح

وا رحمة للعاشقين ! تكلفوا

سيرة المحبة والهوى فضّاح

بالسرّ إن باخوا بُيُوح دماؤهم

وكذا دماءُ العاشقين بُيُوح . . . (10)

ونلاحظ في القصيدة كذلك صدق بعض القصائد التي
انتشرت في عصر الشابي وخاصة لدى الوسط الزيتوني
كقصيدة الشيخ محمد الخضر حسين التي كتبها في صديقه
الشيخ محمد الطاهر ابن عاشور والتي يقول في مطلعها :

بسط الهناء على القلوب جناحا

فأعاد مُؤود الحياة صباحا

إيه مُحياَ الدهر إنك مؤنس

ما أفرّ ثغرُك باسمًا وضّاحا

وتعدّ ما أوحّشتنا في غابر

خلا بوجنتك المضئية لاحا

لولا سواد الليل ما اجتهد القنّى

إن أنس المصباح والإصباحاً (11)

يظهر بوضوح إذن أن الشابي قد بدأ يكسب في قصيدة - تونس الجميلة - شاعريته الخاصة بعد أن استوعب التراث الشعري القديم وملا وطابه من أدب عصره وتفاعل مع مستجدات واقعه، فراح يقطع إلى حد بعيد مع قصائد التقليدية والتجريبية لينطلق منذ قصيدة - تونس الجميلة - نحو فضاءات أرحب ومناخات شعرية أخصب.

غير أنه لنا أن نتساءل عن السبب الذي جعل الشابي لا يدرج هذه القصيدة كاملة عند نسخه لديوانه - أغاني الحياة - واكتفى منها ببيتين فحسب عند صدر الديوان والحال أن القصيدة قد نشرها كاملة من قبل !

هل أراد بذلك أن لا يعرج بنيرتها الحادة أحدا خاصة وأنه كان قد أعد تلك النسخة لنشرها في مصر ؟

إن الأمر يتطلب التمهّص والتدقيق إذا علمنا أيضا أن الشابي كان يغيّر أحيانا في البعض من قصائده ويتمهدها بالمراجعة من حين لآخر كما ذكر شقيقه محمد الأمين الشابي في المقدمة (12) وهذا ما يؤكد أن مدونة الشابي الشعرية ورسائله وغيرها ما تزال تتطلب الجمع والتحقيق والبحث والدرس وما اختلاف ترتيب قصائد ديوان - أغاني الحياة - وعددها من طبعة إلى أخرى بالإضافة إلى تشتت نصوصه العديدة في الشعر النثري إلا حبر مثال على ذلك (13) ناهيك عن مجموعة عشر رسائل أخرى على الأقل قد كان راسل بها صديقه الشيخ المختار بن محمود ما تزال مخطوطة لم تر النور بعد (14) مما يؤكد أن تراث هذا الشاعر الغد ما يزال بحاجة إلى كثير من العناية رغم ما بذله السابقون من اجتهادات جمة في جمعه ونشره ودرسه .

المصادر والمراجع

- (1) أممي، هدية - أبو القاسم الشابي - الدار التونسية للنشر - ص 11 - تونس 1946
- (2) قصائد نشر لأول مرة - الأعمال الكاملة للشابي ج 1 - ص 303 - الدار التونسية للنشر - تونس 1984
- (3) نفس المصدر - ص 303
- (4) نفس المصدر ص 310
- (5) نفس المصدر ص 303
- (6) نفس المصدر ص 115
- (7) نفس المصدر ص 22
- (8) قصيدة - الصوت المكتب - في كتاب - الأدب التونسي في القرن الرابع عشر - الجزء 2 - زين العابدين الشوسي - الدار التونسية للنشر - تونس 1979 - ص 6
- (9) وانظر البينين الآخرين في القصيدة مع اختلاف الترتيب بعنوان - من وراء الظلام - في صدر الديوان - ص 13 - القطعة الأولى لديوان أغاني الحياة - الصادر عن دار مشهورات الكتب الشرفية - تونس 1965
- (10) وانظر القصيدة كما صارت مشهورة بعنوانها الحالي - أغاني الحياة - الدار التونسية للنشر -
- (11) نوميون 1996 ج 24 - ص 24
- (12) وانظر الديوان ضمن مجموعة الشابي - للجلد الأول - وزارة الثقافة - تونس 1994 - ص 24
- (13) MOHAMED ALI ELHAMI ET LA FRANCE KHEMAIS EL ABED- centre de publication universitaire - Tuns - 2004 p 203 - 223
- (14) الموسوعة العالمية للشعر العربي www adab com
- (15) ديوان خواطر الحياة - للشاعر محمد الحضر حمير - تحقيق علي الرضا التونسي - الطبعة الثالثة - دمشق 1978 - ص 63 وقد أمّنا به الدكتور جمال الدين درويش مشكورا
- (16) فطر مثلا في الديوان - مجموعة الشابي - للجلد الأول - وزارة الثقافة 1994 - ص 17 وص 30 وص 51 وغيرها
- (17) حركات الشعر الحفيد بتونس - لصاحب اللقال - دار الخريفة - تونس 2005 - ص 21
- (18) عشر رسائل أخرى لأبي القاسم الشابي - موقع www soufahed com

ماذا عن الشابي و نقد الشعر؟

سليمة الجوادي

«لا يصون الأدب من الزيف إلا القيمون على تحليل ذهاب معدنه من بهرج بريقه اللعاع بصرامة النقد ولطف الإحساس».

- محمود المسعدي -

(2) في سماء الأدب التونسي زمن صدىه حيث وسم المناخ العام بالصراع الضاري بين المجددين من الشباب الطامحين إلى التغيير وبين المقلدين الذين بدوا يستندون في تصوراتهم إلى قاعدة اجتماعية محافظة، وإد طراً على أنماطها تغييراً. فقد «اثارت هذه المحاصرة في الترواج الأدبية ضجة كبرى انقسم فيها الناس بين مادح وملاح». تنبع الكتاب بمقالاتهم النقدية آراء المحاضرين وانجاساته وهاجمته الصحف الدستورية بالاستحقاق والتهكم والتشهير وفطخ الاتهام» (3).

وعلى تعدد فصول الكتاب، ركز الشابي اهتمامه على موضوع الخيال بالأساس، وقيّمته في الحياة البشرية، ومزّله من الحياة الفكرية، مبرراً أن قيمته إنما مأتاها حاجة الإنسان الأكيدة إليه، فالخيال «ضروري للإنسان لا بد منه ولا غنى عنه، ضروري له كالنور، الهواء والماء والسماء، ضروري لروح الإنسان وقلبه، ولعقله ولشعوره» (4).

ولما علنا إلى الجذور الأولى لبقطة الشاعر واستفاقة وعيه لقيمة الخيال تأكد لدينا أن الأمر وثيق الصلة بمسألة اعتناقه للرؤمانسية واتخاذها لها مذهباً أدبياً وذلك بالاستناد إلى أن أهم منجزات المذهب

لا شك في أن جل الدراسات التي تناولت شعر الشابي بالبحث والتحصيل تنفق على تبرغ هذا الشاعر الذي اخترقت شهرته الحدود القطرية، واستطاع - إلى حد بعيد - أن «يتونس» المذهب الرومانسي (1) الذي كان حيناً مناسباً وضرورياً للوضعية التي سار إليها الشعر التونسي نهاية العشرينيات جراء التكرار والرتابة، وحدثاً ملائماً لتقسيم جيل طامح إلى التغيير متشبع بروح التجديد الذي لاحث نسماته في آفاق تونس هابة من الشرق ومن الغرب.

لكن، لا يختلف اثنان في أن الحديث عن شعر الشابي بات معاداً ومكرراً، وفي أن البحث فيه بات طريقاً معبداً ومسلكاً سهلاً تكاد نتاجه أن تفقد كل نبض وحرارة. في المقابل، تكاد تنعدم الدراسات التي تتناول الشابي بعيون ناقدة، لا مجاملة، وتتخلّى عن المسارات المستهلكة، وهو ميرر كاف لدراستنا هذه.

لقد كثر الحديث عن الشابي الشاعر، وتوالت الكتب والدراسات بخصوص ما جاء في ديوانه «أغاني الحياة» من دفق شعري خصب، وتناثر الجبر في ترجمة حياته وشعره ولم تنل مقالاته وتنظيراته النقدية إلا حيزاً ضئيلاً من الاهتمام، وقلما سمعنا عن الشابي ناقداً رغم الزويرة التي أحدثها كتاب «الخيال الشعري عند العرب»

بالحياة والقوة والشباب» (8) ويقرب صاحب المحاضرة بين نظيره وشعره فيقول في إحدى قصائده: [الكامل]

عش بالشعور، وللشعور، فأنسا
دنياك كود عواطف، وشعور
شيدت على العطف العميق، وإنها
لتجف، لو شيدت على التفكير
وأجعل شعورك، في الطبيعة، قائدا
فهو الخير بيهها المسحور (9)

وهو يعقد مقارنة يخرج بعدها بتفضيله للشاعر الغربي في مقابل موقفه الرافض للشاعر العربي؛ ويعمد إلى ربط الإبداع الفني بالطبيعة. ولما كانت الطبيعة العربية جافة كان الشعر العربي حسب زعمه خاليا من الشاعرية محروما من الخيال والإحساس حرمان الطبيعة من الجمال: «ماذا يمكنني أن أقول عن الأمة العربية؟ إلا أن شاعريتها ستكون شبيهة كل الشبه بالوسط الطبيعي الذي نمت وتدرجت فيه» (10)

ولدت أمتي من الشعر الأموي والعباسي التنقي
الجميل، في دور الحاهلي، والدور الأموي فقد كان
حاليا، في الشعر الذي يتغنى بمحاسن
الكون ومفاتيح الوجود (11).

وانتهى المحاضر إلى أن العرب كانوا لا يقفون أمام الطبيعة والوجود وقفة الخشوع بل كانوا ينظرون إليها نظرة خالية من الإحساس: «لا ينتظر منها أن تشرق بالخيال الشعري الجميل» (12)

ويبدو أن الشابي قد ناقض نفسه لما ربط الإبداع بتأثير الطبيعة والحال أن الوسط الطبيعي الأندلسي نموذجي في الجمال والسحر، وحتى لا يبدو في صورة المتناقض، أرجع انتفاء الإبداع من الشعر الأندلسي إلى اشغال الشعراء الأندلسيين بالمجون والترف بدل التأمل في الطبيعة، وتلك تبدو نظرة أخلاقية ضيقة.

وبعد مقارنة أخرى يعقدها الشابي -على نطاق أوسع- بين الأدبين العربي من جهة والغربي من جهة ثانية، يربط الإبداع الرومانسي بالوسط الطبيعي الغربي الذي احتضن شعراءه ويستشهد بصحوة شاعرين هما

الرومانسي هي اكتشافه العظيم لطاقت الإنسان الكامنة في العاطفة والروح قياسا إلى جفاف العقل في صرامة أحكامه ومنطقيتها، وانطلاقا من ذلك جميعه جاء إجلال الشابي وغيره من الرومانسيين للخيال واحتفالهم به باعتباره الأداة المثلى للمعرفة والفهم، معرفة الحياة بصورتها الظاهرة والباطنة وفهم النفس والآخر على حد السواء وهذا المقطع للشابي يمكن أن يختزل جملة هذه التصورات: [الكامل]

والعقل، رغم مشيبه وقاره،
ما زال في الأيام جد صغير
يمشي... فتصرعه الزياح، فينتشي
متوجعا، كالطائر المكسور
ويقل يسأل نفسه، متفلسفا
متنظسا، في خفة وغرور:
عما تحجبه الكواكب خلفها
من سر هذا العالم الصنوبر
وهو المهشم بالعواصف...! ياله

من ساذج، متفلسف، مغرور! (5)
ويربط الشابي الخيال بالشعور الذي يجلو هو الآخر مكانة هامة فيقول: «وما دامت قاعلية الخيال ترتبط بالشعور... وما دام الشعور يتضمن معرفة أسنى من المعرفة العقلية فإن قيمة الخيال قريبة ما يتضمنه من شعور، كما أن قيمة الشعور نفسه قريبة ما يتصف به من مدى أو عمق» (6). لذلك فهو يرى في الشعور مفتاح اكتشاف التجربة الفردية للشاعر في كامل خصوصياتها، كما هو جوهر العمل الشعري وبوابة فهم الشعر وإدراك خيلجات الصورة الشعرية وهي تتشكل ثم هو، وبدرجة أهم، وحده القادر على كسر رتابة اللغة وبرودتها في سياقاتها العادية، إذ الإخراج الجديد للغة يجعل من الصورة الشعرية: «خلقا جديدا لعلاقات جديدة في طريقة جديدة من التعبير» (7). ومن هذا المنطلق كان الخيال عند الشابي مسلكا لإقامة علاقات لغوية جديدة معبرة عن تجربته الشعرية في كامل ذاتيتها. يقول في سياق توطين العلاقة بين الخيال واللغة: «... وستظل اللغة في حاجة إلى الخيال لأنه هو الكثر الأبدي الذي يملأها

ومتعة من متع العيش الدنيء... أما تلك النظرة الروحية الحقيقية التي نجدها عند الشعراء الأبرين، فإنها متعمدة بتاتا، أو كالمتممعة في الأدب العربي كله» (14).

ويوجه سهام نقده إلى العباسيين والأندلسيين بتهمة الحضارة التي بلغوها والتي يراها ساهمت في انحطاط صورة المرأة إلى المادية في شعرهم، فيقول: «وأما الشاعر العباسي والأندلسي، فقد قضت المدنية الفاجرة، على منبع الرحلة فيه، فأصبح أكثر حديثه عن المرأة كاذبا لا تحس فيه حرارة الحب، ولا صدق الهوى...» «وبن المدنية ما تشبث إلا وتغشى معها الفسق والمجون، وتوافرت أسباب اللهو والمجون، فخذمت تلك الشعلة الكامنة في نفس الرجل. وما الذي يوجبها، وفي كل حين تلقاه بنات الهوى وذوات الدلال؟» (15)

ويدعو الناقد واضحا هذه المرة والشابي يربط الإحساس بالمرأة بالبدوة، وهو الأمر الذي جعله مدعاة للتهكم والسخرية (16). كما بدا الشابي وهو يتحدث عن الشعراء العباسيين والأندلسيين ويستنكر عليهم ذكر الترفيع والمجون، منشداً إلى زاوية نظر أحلامه مخالفة وهو أمر يعاب على الناقد. فقد أحسن محمد الحليوي نقده الشابي لما خاطبه قائلا: «أول الواجبات على الباحث أو الناقد هو أن يدخل بحته خسالي الدهن... فيعرض الحوادث والوقائع أو الشواهد بكل تجسده» (17).

إن «الخيال الشعري» يبقى النص المناظر لديوان «أغاني الحياة»، وإذا كان الديوان هو النص الشعري فإن «الخيال الشعري عند العرب» هو النص الشاهد على شعر صاحبه ويدرجة أولى يقول أحدهم: «هكذا يتحول الخيال الشعري عند العرب من شاهد بنفسه على نفسه، ومن شاهد بنفسه على صاحبه، إلى شاهد بنفسه على الشعر عامة وعلى شعر صاحبه خاصة. وعندئذ لا مناص له من أن يؤدي أمانة شهادته على نفسه» (18).

ومن هذا المنطلق يدرك المتمتع في الأثر الناقد الحي بين ما ينظر الشابي له وما يحسده بالشعر. أليس هو القائل؟ [الرمل]

لامرتين (1790 1869) وجوته (1749 1832)، ويخرج بفكرة مفادها اتشداد الشعراء العرب إلى الصورة المحسومة والسطحية للطبيعة، لكنه يقع في مأزق جديد ويناقض نفسه مرة أخرى عندما يؤكد أن مياسم الإبداع في الشعر العباسي إنما مرجعها ليس الطبيعة هذه المرة بل استبدال شعرائه جفاف البدوة برقة الحضارة ونعيمها «وكان أن سكن نيناه شعراء العرب العواصم والمدن، واستبدلوا بشظف العيش وعنجهية البدوة، غصارة الحضر ورقة المدنية المترفة، فعاشوا في أوساط جميلة لم تبخل عليها السماء بما بخلت به عن الوسط الطبيعي الذي نشأ فيه أدب العصر الأموي والجاهلي قبله» (13).

فهل الإبداع إذن - حسب الشابي - سليل الطبيعة أم هو وليد الحضارة؟ ألا يشكك ذلك في مدى فهم الشابي للرومنسية الغربية من حيث هي تتركس الثغور من الحضارة والمدنية؟ وماذا عن لامرتين وجوته؟ فهل هما رعويا على حد تصوّره؟

بدا الشابي يصدر أحكامه دون روية أحيانا، فمرة الحضارة هي صانعة الإبداع في الشعر/الخيال، ومرة أخرى، الحضارة هي سبب انحطاط الأندلسيين عن الإبداع. وهل يجب أن يتطابق الوسطان، الوسط الطبيعي الغربي والوسط الطبيعي العربي حتى تتطابق درجات إحساس الجميع بالطبيعة؟

ولما ربط الشابي من ناحية أخرى الإبداع في شعر الطبيعة بنقل صور الوجود الجميلة التي تعبر عن فئنة الكون بدا كالتغافل عن أمر مهم وهو أن الإبداع الحقيقي ليس في التقاط الصور الجميلة، وإنما هو الابتكار، والخلق، والإبداع في التصوير سواء كانت تلك الصور جميلة أو قبيحة. وفي موضع آخر يقارن بين صورة المرأة كما جاءت في الأدب العربي القديم، وصورتها حسب التصور الرومنسي فيصيح بانشداد العرب القدامى إلى الصور المادية المحسومة للمرأة، بينما هي روح وجوهر حسب شعراء الغرب. يقول: «أجل، فإن نظرة الأدب العربي إلى المرأة نظرة دنيئة سافلة منطحة إلى أقصى قرار من المادة، لا تفهم من المرأة إلا أنها جسد يشتهى

أنا مأسور لذات الحجب،

نيسال صوبت عن كتب

كاعب، هيقاء، بقى طعلة

دمية منها جميع العجب (19)

والقائل: [الرمل]

فدخلت الحي، والستّر الدجي

وولجت الخدر والليل صبيّ

ورفعت الستر، فافتّر الدجي

عن جمال ساحر محتجب (20)

ألا يجد هذا القول صداه في شعر عمر بن ربيعة (644هـ-711م)، وهو الذي كان محل انتقاده لاحتماله بالصورة المادية والمحسوسة للمرأة؟ (21).

ولنتظر في هذين البيتين من ديوان ابن أبي ربيعة لنرى مدى قرب بيتي الشابي الأخيرين منهما: [الكامل]

ولقد دخلت الحيّ يخشى أهله

بعد الهدوء، وبعدما سقط الندى

فوجدت فيه حرّة قد زينت

بالجلي تحسب بها حجر الغمام (22)

أما الناظر في البيتين الأولين فيمكن أن يقع بسهولة على فيض من الصور التي تصف جمال المرأة المحسوس. ولأجل ذلك كله ولأجل أسباب أخرى، أثارت محاضرة «الخيال الشعري عند العرب» جدلاً متسع المدى احتضنته حتى الصحافة المشرقية، وقد وقفنا على أحد مظاهر السجال الذي دار بخصوص تلك المحاضرة، فكان أهم الانتقادات ما نشر للأديب المختار الوكيل على صفحات مجلة «أبولو» في عددها السابع لسنة 1933 حيث استنكر الوكيل على الشابي إسراره في نرخته التجديدية بما كلّفه المماس من حرمة القديم، يقول «والأديب شابي من شباب العروة المجددين، كما تمّ عليه روحه الحية، يسحر من القدامي ولا يحت أن يعترف لهم بفضل كبير على الخيال الشعري، بل هو يذهب إلى حد أبعد من هذا، أجل هو يرى أن ليس لهم من الخيال الشعري نصيب» (23).

وقد حاول الوكيل البرهنة على فداحة ما ارتكبه

المحاضر في نفيه الخيال عن العرب، مشيراً إلى مدى اغتناء الشعر العربي القديم بضروب الاستعارات والمجازات وسائر فنون البلاغة بما هي مصدر خصب للخيال ويدلل على ذلك بأشعار لمحول الشعر العربي القديم والأندلسي، ورّة الشابي على ذلك بكونه قصد في محاضرته ذلك الخيال الذي يخرج عن مدار الصناعة اللغوية والبلاغية، هو خيال الإحساس والشعور والاندماج في الأشياء اندماجاً فنياً (24).

ولما ندّد مختار الوكيل في مقاله بسخرية الشابي من أدب الأجداد، دافع الثاني عن موقفه ومكانته الأدبية معتبراً ذلك من قبيل التجني، وفي ما يبدو أنه وعى خطورة ما وجه إليه، فما كان منه إلا أن سارع إلى رتق ما تمزق علّه يرمم ما تهدم جزءاً تلك المحاضرة قائلاً: «وبعد فأنا أحب أن يعلم الأديب الفاضل أنني إذا كنت أدعو إلى التجديد وأعمل له، فإن ذلك لا يدفعني إلى الهزء والسخرية بأداب الأجداد - كما حسب - بل إنني لأومن كل الإيمان بما فيها من جمال فني وسحر قوي» (25).

ولا ينبغي أن الشابي كان يقصد حقاً السخرية من أدب الأجداد والتجسير من شأن الموروث الأدبي ولكن من الواقع أنّ هذه الطنون والتصورات كانت تربيص بمساره النقدي وذلك لجملة من الأسباب هي في حقيقتها تحسب على الشابي «الناقد»، إذ أتضح أنه لم يكن يتحرّك في مدار النقد -نقد الشعر على وجه التحديد- وفق قاعدة تنطرية واضحة ولا وفق قراءته لمنتجات النهضة الشرقية في النقد أو حتى وفق قراءة مثالية للأدب الغربي وإنما كان يحركه الحماس والاندفاع نحو التجديد ودعوة أبناء جيله من الشباب إلى التخلي عن عبادة الماضي والكف عن تمجيد سالكاً في ذلك مسلكاً نفسياً تأثرياً من منطلق تصوره أن التحسيس بالنقص دافع نحو التغيير والفعل المتجدد. وقد تعود أهم نقائص «الخيال الشعري عند العرب» إلى ضعف طاقة المحاضر على التجريد فنجدته طوال المحاضرة يسرف في استخدام الأمثلة والشواهد أو هو يمتطيها انتقاء. والطاقة التجريدية في هذا الحال شرط أساسي حتى يتسنى للمنظر تأسيس جهاز نقدي ومصطلحي واضح وثابت، ويرجع أحدهم من جهته

ضعف تلك الطاقة التجريدية في شخص الشابي إلى غلبة ميوله النفسية (26).

وقد أثبت الشابي أدلة ذلك على نفسه قائلا: «ونفسى لا تطمئن إلى مثل هاته المباحث الجافة ولا تحفل بها» (27). ولذلك فإن الشابي «وإن ولّد متصورا طريفا للخيال، فإنه لم ينحت له المصطلح الدقيق» (28). ومن أهم ما يمكن استنتاجه بخصوص محاضرة «الخيال الشعري عند العرب» وجملته ما قلناه وما طرح من آراء ومواقف بخصوصها أن خروج الشابي من الشعر إلى النقد لم يكن محمود العواقب فقد أسكس بخيوط النقد لكنه لم يلتزم أهم شروطه. وبإطراد مراهه للشعر، ولج عالم النقد ولكن من منافع جديدة ومخالفة لما سبق في الشعر نفسه، عبر مجموعة من «القصائد البيانية»، لعل أهمها «شعري» التي يقول منها مدليا برأيه في مسألة الأغراض الشعرية [المبحث]

لا أنظم الشعر أرجسو

به رضاء الأمير

بمدحة أو رثاء

تهدي لربة اليريس

حسبي إذا قلت شعبرا

أن يرتضيه ضميري (29)

وقصائد أخرى مثل «يا شعر» (30) و«أغنية الشاعر» (31) و«قلت للشعر» (32) التي يوضح فيها مفهومه للشعر توضيحا لا يخلو من نزعة نقدية.

وظاهرة الشعر على الشعر، والشعراء النقاد، هي الإطار الذي تنزّل فيه «القصائد البيانية» تلك (33). وقد دار جلّ مواضيعها حول أسئلة الشعر ليرسي من حلّالها صاحبها نصا نقديا جديدا هو نص «الشعر على الشعر» وهو في رأينا لم يكن ليولد بمحض الصدقة أو من عدم وإنما مرجعه بالأساس إلى طبيعة الصراع بين المجدّدين والمقلّدين، وبين الشعراء والنقاد خلال أوائل ثلاثينيات القرن على وجه التحديد.

ونص الشعر الذي يتحدث فيه صاحبه عن الشعر يندرج ضمن باب النقد بلا شك، لكن لا بد من أن

نلفت الانتباه في الوقت ذاته إلى أن هذا النص، وإن لم يفقد ماهيته الخصوصية بالاندراج ضمن الشعر، فإنه قد فقد الكثير من سمات الشعر وهو ما يؤكده أحد الشعراء النقاد قائلا: «كأن الشعر إذ يتحدث عن نفسه يكف عن الانتساب إلى الشعر ويدخل في باب النقد» (34).

واتخاذ الشعر مطيّة للنقد يجعل النقد لا يستوفي شروطه، ذلك أن الشاعر ينحاز بكيفية أو بأخرى لشعره وكل همه أن يدافع عن تصوراته ويكشف زيف مزاعم مناهضيه. كما نرى أن الشاعر الناقد يقدم - دون أن يقصد - على قتل عملية تولّد قراءات نصه حين يكشف عن أفكاره وتصوراته وخلفيات إبداعه.

كما لا يمكن بأية حال من الأحوال مقارنة نص النقد بالشعر بالنص النقدي العادي الذي يتوسل النثر ذلك أنه مع نص الشعر على الشعر يعسر ضبط الحقائق والتصورات الموجودة؛ لأنه يبقى في أصله خطابا فثّا على خطاب فني آخر يزاحمه في ضروب الإيحاء ويقاسمه مبدأ الاعتباطية في علاقة الدوال بمدلولاتها، فهو «خطاب تخيلي شعري تتبرج فيه الوظيفة الإنسانية للغة العربية» ويضيف به التحليل العلمي المقنع (35).

وإذا نظرنا في قصيدة «شعري» تلك التي يعرف فيها الشابي الشعر قائلا: [المبحث]

شعري نغاة صلدري

إن جاش فيه شعوري

لولا ما اتجاف عني

غيم الحياة الخطير

ما الشعر إلا نضاء

يرف فيسه مقالبي

فيما يرسر بسلادي

ومسا يرسر المعالي

وما يثير شعوري

من خافقات خيالي (36)

ولو بحثنا في زمن قولها (1925)، لتأكد لدينا أن ذلك الظرف موسوم بالصراع بين المجدّدين والمقلّدين. وبالتالي فتعريف الشابي الشعر في هذه

القصيدة كان من متطابق مقتضيات ذلك الطرف وتلك البيتة وهو بلا شك تعريف يتوافق وطبيعة مذهبه الفكري ونزعة أفكاره إلى التحرر.

لكن في مقابل ذلك كله، نرى أن ظاهرة الشعر على الشعر ظاهرة مميزة من حيث هي فضاء يلتقي فيه النقد بالإبداع في تمازج وتلاحم متين رغم المسافة الفاصلة بينهما. وفي صلب هذا السياق لفت نظرنا ضرب آخر من النقد هو النقد الذاتي، ذلك أن الشابي كان ينظر في قصائده القديمة ويخصمها للتمحيص والتصويب والانتقاء، إذ يقول في إحدى رسائله إلى محمد الحليوي: «أما الآن فإني أنتخب القصائد التي سأنشرها فيه (الدبوان)... وإن قصدا كبيرا مما نشر لي لا أريد نشره لأنني أرى فيه سذاجة كساذجة الأطفال، أبتسم لها الآن وأعجب لنفسي كيف سولت لي نشره في حينه» (37).

ويتبقى أهم المكاسب التي حققها المسار النقدي الذي صاحب حركة الشعر الرومنسي في تونس أن الشابي لما هاجم النزعة الشكلية التي سيطرت على الشعر والنقد العربيين في مقابل إهمال المعنى، قد قام باستهداف الأسس الجمالية والنقدية التي دأب عليها الأدب العربي القديم وتحددت وفقها صورة الناقد ومفهوم النقد الحقل زمن الثلاثينات وقد تكون تلك أهم إنجازات «الخيال الشعري» على يد الشابي ناقداً

والناظر في مسار النقد الدائر على الشعر الرومنسي التونسي خلال القرن يدرك أنه سلك مسلكين متعارضين،

من موجة انتقادية إلى حركة نقدية. فبعد الرفض الذي قوبل به شعر الشابي، انفتحت الأبصار -بالتراكم الرمزي- على حقيقة شعره، فأنكب النقاد على ديوانه يفحصون الحديث عن خصائص شعره ومواطن الجدة والخلق فيه. ليكون بذلك الأوفر حظاً من شعراء المائة الأخيرة خصوصاً والأقلام تجدد العهد مع شعره في كل عام بمناسبة ذكرى وفاته (38) لكن ما الذي يفسر هذا التغير في نظرات النقاد؟

مما لا شك فيه أن الأمر لا يفسر بتغير في ميول الناقد النفسية وذلك باعتبارنا لم ننع على مظاهر التغير في مواقف ناقد يعينه إضافة إلى أن الفاصل الزمني بين الوضعيتين -وضع الرقص من ناحية ووضع القبول والإقبال من ناحية أخرى- متسع بعض الاتساع، فالأمر يراد ضرورة إلى تأثيرات ما قد طرأ على المجتمع والمناخ الفكري ولاس عن كتب الذوق الفني وحوار فيه.

وعموماً، فما يمكن استخلاصه أن الثورة على التقاليد الشعرية مع المرحلة الرومانسية اقتضت نصاً بديلاً لها، وفيه من الجرأة والخصوصية طبيعة تلك الثورة والادعاء. ويبقى الشابي - بشعره أبرز ممثل للتيار الرومانسي في تونس وأحد أهم الأصوات المتمردة على أشكال العبودية والاستعمار، إذ استطاع بالكلمة أن يدافع عن الإنسانية، متصراً للحياة، لتتخذ مختلف الأهم والشعوب من شعره شعارات تنعتي بها.

المصادر والمراجع

- (1) طاهر الهمامي: حصاد القرن العشرين من الأدب التونسي، الحياة الثقافية، ج 140، جافني، 2002، ص 22.
- (2) هو في الأصل محاضرة ألقاها الشابي بقاعة الخلدوسه سنة 1929 وهي تسمى بيان الإنهاء الرومنسي لهذا (3) محمد الفاضل بن عاشور: الحركة الفكرية والأدبية في تونس، الدار التونسية للنشر، تونس، 1972، ص 177.
- (4) الخيال الشعري عند العرب، ص. ص 21-24.
- (5) أبو القاسم الشابي: ديوان أعني الحياة، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1935، «فكرة القنادة»، ص 181.
- (6) جابر عصفور: قراءة النقد الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، مكتبة الأسرة، مصر، 2002، ص 170.
- (7) إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط 2، بيروت، 1972، ص 264.

- (8) الخيال الشعري عند العرب، ص 23.
- (9) أغاني الحياة، «فكرة الفنان»، ص 120.
- (10) الخيال الشعري عند العرب، ص 71.
- (11) م. ن.، ص 72.
- (12) المصدر السابق، ص 74.
- (13) م. ن.، ص. ص 59-60.
- (14) المصدر السابق، ص. ص 77-78.
- (15) م. ن.، ص 98.
- (16) ميروك المتاعي «الخيال الشعري عند العرب» بحث في وظيفة الخطاب، الحياة الثقافية، ع 49، ص 71.
- (17) 1995، ص 107.
- (18) محمد الخليلي، مع الشابي، سلسلة كتاب البحث، تونس، 1975، ص 20.
- (19) عبد السلام المسدي أبو القسم الشابي في ميزان النقد الحديث، مؤسسة بن عبد الله، تونس، 1996، ص 48.
- (20) أغاني الحياة، «ليلة عند الحبيب»، ص 72.
- (21) م. ن.، ص. ن.
- (22) الخيال الشعري عند العرب، ص 98.
- (23) عمر بن أبي ربيعة: الديوان، «زائر معودة»، دار صادر، ط 1، بيروت-لبنان، 1992، ص 17.
- (24) المختار، الوكيل، «الخيال الشعري عند العرب»، مجلة «الأمم»، ع 1، العدد الأول، مصر، مارس 1994، ص 83.
- (25) أبو القسم محمد كز: آثار الشابي وصداقه في الشرق، دار المغرب العربي، ط 2، تونس، 1988، ص 128.
- (26) أبو القسم الشابي «الخيال الشعري عند العرب»، ص 10، المجلد الأول، يونيو 1944، ص 11.
- (27) وانظر Abderrazak Chrait: About l'œuvre poétique d'Abbas Nour, 1906-1990, 1996, 106-107.
- (28) توفيق الريدي: الخطاب الخطاب لمكي الشابي، مجلة الحياة الثقافية، ع 49، ص 71-72.
- (29) الخيال الشعري عند العرب، ص 72.
- (30) توفيق الريدي. الخطاب الثقافي لدى الشابي، ص. ص 71-72.
- (31) أغاني الحياة، ص. ص 44.
- (32) م. ن.، من ص 71 إلى ص 72.
- (33) م. ن.، ص 115.
- (34) م. ن.، ص. ص 134-135.
- (35) أنظر الطاهر الهمامي في كتابه «كيف نقرأ الشابي مجددا»، الدار التونسية للنشر، تونس، 1976 ومحمد القاسمي «الشعر على الشعر في أغاني الحياة لأبي القسم الشابي»، الفكر، ع 7، صيفي 1985، من ص 66 إلى ص 68. وع 5 ماي 1985 من ص 72 إلى ص 88 وكذلك ع جوان 1985 من ص 107 إلى ص 114.
- (36) الشعر على شعر بحث في الشعرية العربية من منظور شعر الشعراء على شعرهم إبي وهدا، ط 1، ص 405.
- (37) عدد المصاحبات الشعر على الشعر «أطروحة الطاهر الهمامي»، الحياة الثقافية، ع 162، صيفي 2005، ص. ص 65-66.
- (38) أغاني الحياة، ص. ص 44-45.
- (39) «دور الشابي» رسائله، تقديم وشرح راضي الأسمر، مؤسسة المعارف للثقافة والشعر، ط 1، بيروت، 2001، ص 34.

38) Malek ben Amor: Essais sur la littérature tunisienne Editions Nawafed Tunis 2005 p15

رسائل مجهولة بين أبي القاسم الشابي ومحمد الصالح المهدي تنشر لأول مرة

محمد المي

هل بقي ما لم ينشر عن الشابي ؟

سؤال يخامرني كلما صادقت عددًا خاصًا من مجلة أو جريدة تعلن في غلافها نبأ رسالة جديدة أو وثيقة جديدة لم تنشر عن الشابي وآخر عهدي بهذه النوع من الملاحظات ما أورده الدكتور علي الشابي في مجلة الهداية (العلية) في السنة 26، أكتوبر/ نوفمبر 2001 وتجديداً في صفحتها الثانية والثلاثين بعنوان : «رسالة أبي القاسم الشابي إلى محمد الصالح المهدي (لم تنشر من قبل)».

وفي هذه الرسالة المؤرخة بـ 6 مارس 1929 م الموافق لـ: 24 رمضان المعظم 1347 هـ. وفيها يصرح الشابي بانشغاله عن حفظ طبع كتبه «الخيال الشعري عند العرب» لدى زين العابدين السنوسي في مطبعة العرب ومما ورد في هذه الرسالة على لسان الشابي نورد ما يلي : «بقي لي رجاء أن تحققوه، وهذا الرجاء هو أن تسأل السيد زين العابدين السنوسي كيف العمل في شأن مسامرتي لو كلفته بنشرها على نفقته الخاصة، وسلمت له حقوق الطبع، وهل تتجرّ لي من وراء ذلك فوائد مادية أم لا؟ بمعنى هل يعطيني في مقابل السماح له بنشرها، وإعطائه حقوق الطبع، عوضاً مالياً عن ذلك؟

هذا ما أرجو أن تقوموا به بالنيابة عني لدى السيد

زين العابدين في هاته الأيام القريبة، بحيث يكون كتابكم لدي قبل حلول العيد».

وهنا يعلق الدكتور علي الشابي في الهامش مشيراً إلى أن الشابي «تلفى... ردّ المهدي بتاريخ 28 رمضان 1347 10 مارس 1929»، ورغم هذه الإشارة الدقيقة لم يورد الدكتور علي الشابي نص ردّ المهدي عن الرسالة أو ذكر سرّ أم لم ينشر فرغم دقة الملاحظة (لأنه ذكر تاريخ الرسالة الردّ) إلا أن الإبهام بقي محيطاً بهذه الوثيقة.

وقد أتيت لي أن أطلع على أرشيف محمد الصالح المهدي بالمكتبة الوطنية فعثرت على هذه الرسالة صحيحة رسائل أخرى بين الشابي والمهدي... وربما هذه هي طبيعة البحث وواجب الأجيال الجديدة أن تواصل جهد من تقدمها من الباحثين والمؤثّقين وربما أيضاً هذا هو قدر الشابي الذي تغري شخصيته بالبحث فتكون المناسبات والذكريات دافعا للبحث عنه فتكشف كل مرة جديداً تتجدّد به شخصيته وتتجدّد رؤى البحث حوله وننشر فيما يلي :

رد المهدي

رسالة من الشابي إلى المهدي

رسالة من المهدي إلى الشابي

وكل هذه الرسائل تكشف عنها للمرة الأولى ونرجو من خلالها أن تكون حافزة لمزيد البحث عن الشابي.

رد المهدي على رسالة الشابي

الحمد لله

وصلى الله على سيدنا محمد وآله

تونس في 28 رمضان وفي 8 مارس سنة 1347 / 1929 (1)

أيها الأخ الفاضل العزيز سيدي أبو القاسم الشابي

تحية صديق وسلام ودود وبعد

فقد تشرفت يوم التاريخ بمكتوبكم وبعد قراءته حمدت الله على حسن صحتكم وشكرتكم على حسن ضنكم بي لكوني أرسلت لكم البديع والرماد حسب الوعد (2) وهذا أنها الصديق لم يقع لي وذلك لأن الأخ السيد أحمد بن ابراهيم هو الذي قد دم وحده بيت المهمة وبه اكتسب أم المصاحمة مع السيد السوسي (3) في شأن المسامرة (4) فهي الآن أضف من الصف وذلك لأنه كما لا يخفاكم أن السيد المذكور صهر للأمير (5) الذي رعى عرش الإمارة هذه الأيام وبذلك صار السيد السوسي قائدا لا يقدر به قدس به الرعية وتحول من الاشتغال بالأدب إلى الاشتغال بشؤون (6) وصار وحده في النادي الأدبي أعز من سائر الأئمة وفي الحسان أنه عما قرب تحول إلى ما تحول إليه أمثاله الأدباء من قبل ولعل أحسن وسيلة يمكن لها بها نشر المسامرات (7) والمسامرات في هاته السنة هي المفاهمة مع الجيلاني الفلاح أو مع الأمير الكتني أو غيرهما من ناشري الكتب وهذا لا يمكن في هاته الأيام خصوصا وأن عيد الفطر على الأبواب ولتترك المسألة لشهر آخر ريثما نظيف (هكذا) إليهما مسامرات أخرى ليكون الفع أكثر والشوق أبعد أما مسامرات البادي الأدبي في شهر رمضان فستعاهم فيها مليا عند رجوعكم إلى تونس في اليوم الثاني من عيد الفطر حيث أننا أرسلنا لك مكتوبا في الدعوة إلى حضور حفلة المعايدة التي سيقمها النادي في اليوم الثالث من شهر شوال.

هذا وبني على إثر كتابة هاته السطور سأذهب إلى مسامرة الختام (8) التي سيقوم بها السيد أحمد خير الدين رميلي الفاضل ونقلوا في الختام فائق الاحترام من أخيك محمد الصالح (9).

الحمد لله وحلى الله على سيدنا محمد وآله
تدريس يوم ٢٨ رجب في دار المعلمين سنة ١٣١٩
١٩٢٩

أيها الاخ في العياض العزيز سيدنا ابو
القاسم الشافعي تحية صديقه وسلام ودود
وبعد فقد تشرفت يوم الثلاثاء بمحاضرة بك
وبعد فمنا قد شكرت الله على حسن صحبتكم
وشكرتم على حسن فضلكم بي . لكوني
أرسلت لكم النديم والزمان حسب الوعد
وهذا ايها الدين لم يفهم في ذلك لا الا
السيد احمد بن ابراهيم هوالة في عام واحد
بتلك المهمة وبها كنت عنت ~~هوالة~~
اما العبادة مع السيد السفوسي في شتار
الرسامة وهي ~~الار~~ اصعب
من الصعب وذلك لانه كما لا يخفى لكم ان
الذي هو هو الامير الذي ~~الار~~ في عرش
الامارة هذا الايام ~~وبها~~ كان السيد
السفوسي داما كان لا يقاس بما تقاس
به الرحمة . وتحول الاشتغال بالادب

ان الاشتغال بالتشريعات ومار وجودك في
 التاديع الادبي اعز من مبيض الانوف وفي
 المحسبان انه عما فهم به يتحول الى ما يحسون
 اليه امثاله الا لبا من قبل ولعل احسن وسيلة
 يمكن لنا بها نشر المسامير تيزا والمسامير
 في هاته السنة هي الرباطة مع (الجبال والبلاد)
 او مع الامير الكنتي او غيرهما من ناشري الكتب
 وهذا لا يمكن في هاته الايام خصوصا وان عيد العلم
 على الابواب والنتيجه المسالة الى شهر آخر
 ريثما نطيف اليها مسامير اخرى ليكوز
 النفع اكثر والشوق بعد اما مسامير
 التاديع الادبي في شهرها هذا يستعجلها
 عليها ملها عند رخصتك التي ترنس في اليوم
 الثاني من عيد العلم حيث اننا ارسلنا لك
 مكتوبا في الدعوة الى حضور حفلة العقيقة
 التي سيعقد في الثاني في اليوم الثالث من
 شهر شوال هذا وانني على اثر كتابة هاته
 اسلمت رساذهب الى مسامرة الختام التي
 سيعقد بها السيد احمد خيري الدين زميلنا
 وزميلوا في الختام بما في الاحترام من انبيكم تحداها

هوامش رد المهدي على رسالة الشابي :

- (1) ذكر الدكتور علي الشابي أنها يوم 10 مارس والثلاث هتا أنها يوم 11 مارس .
(2) بدأ الشابي رسالته التي نشرها الدكتور علي الشابي بقوله : « وبعد فقد كنت أن أشكر لكم صمكم على إرسالكم إلي جريدة التديم والزمان »
وسدو أن الشابي كان يجمع الردود التي كتب عنه بعد إلقائه محاضرة « الخيال الشعري عند العرب » (1929)
وكانت هذه الجرائد قد خصصت صفحاتها لمهاجمته .
(3) يقصد زين العابدين السوسي
(4) يقصد مسامرته عن الشاعر العربي جميل بثينة التي ألفت في شكل مسامرة .
(5) يبدو أن المهدي قد سرع في حكمه على زين العابدين السوسي وقد تراجع في موقفه هذا سنة 1965 حيث كتب في مجلة الاداعة ص 143 بتاريخ 13 - 6 - 1965 مقالا بعنوان « الأستاذ زين العابدين السوسي أو 55 سنة من الكدح الثقافي » وقاد عن هذه النقطة بالذات فبلي « كاتب أمه هي التي اختارت له روحته الأولى وهي المرحومة أمية بنت أحمد باي الشابي وكانت هذه الزوجة تحته حبا حما حتى أنها لم توافق والدها عندما ارتقى إلى كرسي إمارة البلاد التونسية وأراد أن يسد إليه خطه (قائد) فرفضها وابتعدت إلى روحها ، حمز إليها هذا الانحياز بركة أفصت بها مع الأجل المحتوم إلى الوفاة (راجع كتابا محمد الصالح المهدي حياته - مختارات من كتابه ، تونس 2003)
(6) لعل ما أوردناه أعلاها يفتقد هذا الزعم
(7) يشير المهدي إلى مسامره عن « من القيس حيث سكنت في بسة شعر » مدح في ذلك صهيح به حسن في كتابه « الشعر الجاهلي » إصداره مسامره عن « المسامرات التي كانت تعمد في مدح أبي حمزة لدهم القاصدي »
(8) هذا يدل على حملة بهشمة شديدي في وصف لاه من « بة العباس بن العاصمة »
(9) هو محمد الصالح بن « العباس بن عبد الله المهدي » - « سطة أمشحة » (مؤرخ) من ولاية توزر سنة 1902 وتوفي 21 - 2 - 1971 وفي مدح عبد « لاصحى حمزة سبطي » مدح - « دة (أرجع مدحا عنه المنشور إليه أعلاه)

الحمد لله

وصلى الله على سيدنا محمد وسلم

توزر الجريد في ذي القعدة سنة 1349

أخي الفاضل المحترم

تحية وسلاما

وبعد فإني أشكرك على رسالتك الحميلة والقيمة وعلى عواطفك النبيلة عن وطنك وقوميتك وعلى نصائحك الثمينة التي كتبت بها مشائما في ظنك بالناس وبالحياء أكثر من المعري وشويناور ولكنه رغم تعاليه تشاؤم حدير بالإعجاب والتكريم لمن أراد أن يكون من الباحثين في الحياة وإن تعجب فأعجب لهذا التشاؤم الذي حدير بالظالمين لمعادين أسعده يد أرادوا القور في معمعة الكون ومعركة الكائنات.

أما حديث «المدسة المرأة النورية» فإني سأحرر كتاب حبره في هاته الأسطر:

لقد أشعل حدوه هاته أفكاره حجاب تلامذة جامع أرونة فابعقد بفضل مساعيهم الاجتماع الأول الذي صنفه تلامذة الجامع لأعظم ومحدثيهم ونصص الدوات الذين تتعشم فيه إشارة الفكر ومعاصرة هاته المشاريع وفي هذا الاجتماع انتخبت إلى الوزير الأكبر بهذا الطلب وقد وحه إلى الوزارة على طريق إدارة العمل منذ أيام ثمانية وأكثر.

وقد طلب بعض تلامذة الجامع يتونس من سي علي بن عمار العدل بتوزر ورئيس الهيئة الوقتية أن يوحه هذا المكتوب حتى يمكنهم إثره على الوزارة في هاته القضية وأحسبه وحه إليهم بالعدد وبهذا تنتهي مهمتنا وتبقى مهمتكم أنتم وما نحن نتظر ما تعملون نجح الله الأعمال وحقق الآمال.

وفي الختام نقل التحية من سي أحمد بن عبد السلام ومن خالي الذي أصافك ومن سائر إخواننا الذين يعرفونك أو يسمعون باسمك ومن أخيك المخلص.

أي القاسم الشابي

اى الوزير الاكبر بهذه الطلب وقد وجه الى الوزارة على تحريره
 اذ انة: بعد منتهى اتمام قضاياه او اكثر
 وقد طلب بعض الدفتر الحيا مع شوشن من اى على ان يحا
 العدل يجوز وروشن الميتة الوقت ان يوجه بعد المكثوب
 حتى يكون اى على الوزارة حاشه العصبه و
 وجه التهم بالعدد وبهذا تنصب مهمنا نحن وبقوى
 صحتكم انتم وها نحن ننظر ما فعلون في الله الاعمال
 وصفق الامان
 وجه القسام تغفل انبه من دى اعم بر عبد السلام ومن خالي
 انظر اذ انكم ومن سائر اخواننا الذين يجرعونكم اوسعوه
 ما يستحق ومن اعينكم المخلص
 دى الفاسم السحابي



توضيح لا بدّ منه :

ومن جهة لاحقة تبرز لنا الدور الذي قام به الشابي في توزير عندما قرر مغادرة العاصمة والمكوث بمسقط رأسه إثر زواجه إذ لم يكن شاعرنا إلى الراحة في واحات الجريد بل كان حاملا لهموم التأسيس والبناء وبعث المشاريع التي تعود بالفتح على البلاد والعباد وهذا يفتد التصوّر الذي يسعى إلى تكريس صورة للشابي مفادها انفصاله عن قضايا شعبه ومشاغله وهذا ما يجعلنا نعتبر أن قراءة الشابي من خلال أشعاره فقط هي قراءة مبتورة إذ لا بدّ أن نستبر بوسائله ومذكراته التي تفصح عمّا ورد غامضا في أشعاره وما هذه الرسالة التي تعرض إلا صورة جليلة تفيدنا بشيء نهمله عن الشابي

الرسالة الثانية التي وجهها محمد الصالح المهدي إلى صديقه الشابي حول السعي إلى تركيز مدرسة قرآنية بتوزر تعكس الحس الوطني لدى المهدي وغيرته على بعث المشاريع التنويرية إذ هو من مؤسسي جمعية قداماء الحقوق التونسية وجمعية المؤلفين والكتاب التونسيين وجمعية الشبان المسلمين وجمعية أنصار المسرح وقد كان من أبرز أعضاء جمعية قداماء الصادقية وجمعية الناصرية وجمعية الاتحاد التونسي لدار الشبان وجمعية الطلبة الزيتونيين... وهو ما يجعلنا نفهم نبرة الحماس التي تميزت بها هاته الرسالة لتأسيس مشروع تونسي جديد.

رسالة من محمد الصالح المهدي إلى الشابي

أخي العزيز وصديقي المخلص السيد بلقاسم الشابي تحية وسلاما وبعد.

أخي لا أستطيع أن أخبرك عن عدد من سرور عبد ضيق سمعي خير عزمكم مع نلّة من فصولا توزر على تأسيس مدرسة قرآنية بتوزر تكون بؤرة النهضة التربوية في تلك الواحات وبين تلك السباسب والقداد تلك النهضة التي سعى غلبت سكان المدن والعيّاص في البلاد التونسية في التحصيل عليها بواسطة الوادي والمدارس والمؤسسات الأخيلة فكان نصيبهم منها ملامتا لما بدلوه من الخدمات في هذا السيل. أما بلاد الجريد فقد كانت لمعهد قريب مضرب المثل في الذكاء والفطنة والنبوغ ويعزى إليها انفصل الأكبر والقسط الأوفر في الهبة التي نالت في هذا القطر مدى الدول الإسلامية وهاته كتب التاريخ تحدثنا عن مآثرهم العلمية والاجتماعية وهاته الأسفار التي خطفها علماء الجريد في مختلف العصور في كل العلوم التي كانت معروفة عند أهل تلك العصور أكر دليل وأقطع برهان على صحة ما نقول لذلك إذا قمتم اليوم بهذا العمل الجليل - حقق الله نجاحه - فأنتم تنشدون مجدا رفيعا وذكرا حميدا وتشرون صفحات مطوية من سجل تاريخ المدينة الذهبي أشاده أجدادنا على أسس متينة ملؤها القوة والثبات.

نقول أيها الصديق بأن علمكم هذا سيرمق من مواطنينا سكان بقية القطر بعين الإكثار والاحلال حيث يذكرون ذلك التاريخ المجيد وتلك العصور التي أنحت ابن الشياطين (1) وابن الكردبوس (2) وأنا الفصل الحوي (3) ومحمد بن خلف المعطي (4) قاضي الجماعة بالحصارة وغيرهم من رجال العلم وأمثال بني يملول وبني حلف وبني مدافع وغيرهم ممن أنشأوا الدول وامتلكوا الرب والجنوب بتمامه من الشمال الإفريقي وغير هؤلاء من رجال السياسة الذين ارتعدت منهم فرائص الدول في ذلك التاريخ ودّخوا الممالك الصعري وملكوا الرقاب وأشدادوا الدول

محل هذه الاعتبارات وغيرها سيرمق مشروعنا هذا عبرنا من سكان بقية البلاد فليحقق هذه

الأسمية وبهذا نعدم المثل الأعلى في العمل ولكن خير خلف لخير سلف وليكن رائدا في العمل الاخلاص للوطن، الاخلاص للوطن، الاخلاص للوطن، قبمئل هذا الاعتبار وبمثله وحده يبلغ المرام ونحصل على المقصود.

قد كمي مافات من الشقاق والتعاق ومضى عصر التناحر بالألقاب والتحدث بالقائص والمشى بالميممة فالجريد كله بلد واحد والإيالة التونسية كلها بلد واحد والشمال، الأمريقي كله وطن واحد فقد جمعت ييسا رانطة الدين العويم واللعة والشريعة والعادات والأخلاق نشرت من بعضها (5)

وإن الطبايع تشرف الطبايع وهذه الحركة التجارية والارتباط العتبن والتلاحم الذي يرداد يوما بعد يوم بين مدن الجريد من أكبر عوامل الوحدة. كما أن الوحدة الجغرافية والطبيعية تجعلها كالحققت المفرغة لا يندري أين طرفاها.

وهذه أخى الوحدة الإدارية توحب هذا الارتباط وتعتبره قاعدة أساسية في تسيير دولاب الحياة العامة في ذلك القطر.

فلتكن هذه العوامل أيضا رائدا في العمل الذي تقومون به وليكن اتحادنا فعليا قبل كل شيء فإذا جمعنا هذه الكلمة ووجدنا صوتنا أمكن لنا النجاح في العمل.

أحي - وعدنا قبل كل شيء - إن الحياة العملية هي غير ما تصوّره نحن الذين شرعنا في الدحول إليها ولا زال البعض مما يدبّ إليها ديب المل - فهي حية ولكنها موب إذ أساسها النفاق وقوامها المداخات (هكذا) وعندها المراوغة وروح سملت فردا اتحد الناس ساداتي دستورها هذا فهو ناجح لا محالة أما إذا سع لاسن الحقيقة التي تصوّرها تمت ولاسيما إلى الحصول عليها فهو ضال لا محالة ويكبو به للجهد من أول خطوة.

أحي إن الجهل سائد وسحك في الأموال والأرواح هو واحد هناك نيك دائما نصب عيبك هذه الحقيقة.

وفي الحتام أتمنى أن تحفظي عندكم ما وقع من الأعمال لإبرار هذا المشووع إلى الحارح على حرة تامة إذ رما تساعدي الظروف على بسط هذه المسألة للرأي العام التونسي في الصحافة وأقوم لها بت الدعاية هنا أمام الفكر العام والحكومة كي تمهد لها السيل للنجاح على أن هذا العمل الذي أطلبه منكم ربما لا ينحصر إلا في الأعمال الأخيرة أما الأولى - وإن كانت تراء - فقد أعلمني بها السيد عبد العزيز سعيد شيء من العاطفة دلتني على تمكن هذه الفكرة مه حتى أصحت عقيدة راسخة له ولأمثاله حقق الله هاته الأمنية للجميع.

كما أي لا أنسى أن أذكرلكم عاطفتكم الجميلة بحوي بما أرسلتموه من التهمة بعيد الفطر وأذكر دائما وأسأل كثيرا عن أح الجميع السيد أحمد بن عبد السلام فقد بلغني حبر الحدث الذي أصابه أيام رفاقكم المبارك - بما عكر نوعا صفو السرور الشامل فبلغ إلي تحبتي وإلى السيد أحمد بن إبراهيم وإلى السيد الكيلاني والسيد رمضان وأحبهم الشيخ أحمد أبناء سعيد وإلى السيد الحاج ابراهيم بن عمارة وإلى حالكهم المفضل الذي أضافنا في السنة التي قبل الماضية وإلى السيد محمد العول وإلى جميع الرماء والرفقاء وجميع أهلكم ومن يسأل عنا من أهل الحريد

وأخيرا تقبل فائق احترامات متمي سعادتكم وسجاح مشروءكم صديقكم محمد صالح المهدي وحرر في شوال وفي 25 فيفري سنة 1349/1931.



أخيه العزيزين وصديقي الصالحين السيد بلخاس
الساحي تحية وصلات ما وبعد

أخيه لا يستطيع أن يعبر بك عما حل في من الشهور
عند ما طرقت سمعي خبر عنكم مع تلة من بطلا
تكونون على تأهيم من حسنة في أمة فتون
تكون قوة النهضة القومية في تلك الواحات
وبينك السباسب والبداية تلك النهضة التي تسعى
م غلب سلطان البدن والقوام في البلاد التونسية في
م التحصيل عليها بواسطة النواحي والمدارس والجمعيات
الاهلية ولما لم يبق منهم من لا يندلج من الخدمة
في هذا السبيل ما بلاد البرية مفتحة لمئات لعهد
قريب مضمون النسل في الدخا والعظمة والنبوغ
ومعنى اليها الفضل الأسمى والفضل الأسمى في النهضة
التي نواها في هذا العصر مع الدول الاممية
وهذه كحبة النلة في فضاء تتأخر من أثرها العطية
والاجتماعية وهذه الاممية الوطنية التي نطعمها

أخيه
فرا أن
مفتوحا
لغة
أشياء
صاحب
كنز
الافلا
الملك
الاجتهاد

علماء البرية في مختلف العصور في كل العلوم التي كانت معروفة عندهم
تلك العصور الجاهل والظلمة لم يكن على حجة ما نفوسهم لك اذا افتتحت
اليوم بهذا العمل الجليل - فوالله نجاه - واثم بمسوتنة من مجددي بقاءكم
صحة وتنشرون صحباتكم بة من جعل تأريخ المدينية أنه هو انشا حكا
اجدادنا على اساس مينة ملوها القوة والشباب - شعروا ايها الصديق
بان عملكم هذا سير مومي من احيانا سلطان نفية الغطر بعض الاحبار والابن
حيث يد كرون في تلك النارة في الجهد وتلك العصور التي احييت ابن السينا
وابن الهيثم وبن داود الغفر النحوي ومحمد بن خديج ماض الجماعه بالحاضر
النبطي

السيرة

وعينهم من رجال العلم والفضل بنى بجلول وبني خلف وبني صفا وبنى مصلح وغيرهم من
 الدول ~~التي~~ استدلوا بها في ديارهم وبنيهم من الشمال واليمين وفيها هلال
 من رطل المسكينة الذين ارتفعت منهم من أخص الدول في ذلك التاريخ ووهوا
 المباركة المصطفى وحلفت وملكوا الرقاب والسادات الدول. بمنزلة هذه الاعتبار
 وغيرها مصلح من مصلحها هذا غير ناصي سلطان فيمنه البلاد. فليس في هذه
 الامنية وهذا نعمه النسل الاعلى في العمل ولكن فيمن خلب فخبه سلف. وليكن
 رائدنا في العمل الاخلاص للوكن. الاخلاص للوكن. الاخلاص للوكن. فمثل
 هذا الاعتبار ومثله وذلك نبلغ السرايا ونعمل على الفصد. فلهي مائة
 من المشغل والنجاز ومضى عصر التناهي بالالفار والنجود في النفاض. والنسي
 بالمسيرة. بالحيمة كاله ملك وادد والاله السو نفسه كذا ملك واحد والشمس
 الابن في كاله وكمن واحد. فجاء جمع بيننا في كاله الدين الغيوم والفتنة
 السريعة والعداوة والذلة نفس بت من بعضها وان الجباع نشر في الطباع
 وهذه المركة السرايا به رولاها ساد المصنف والملاح الذي في دياره يوما بعد
 يوم بين مدن الجريد من الجبل عوامل الورد كذا في الوحدة الجبرية والهيمنة
 جعلنا في الجلفا. الجبرية لا يدهي. اين لمي جاهد. وهذه اضم الوحدة
 والدارية في نوصف هذا الارباط ونصفي ما عداة نسا سبي في نصيب دولا
 الحياة العامة في ذلك الفطر. ولكن هذه العوامل ايضاً في السد ناي العمل
 الذي تقومون به وليكن انما دنا بعلينا قبل كل شئ بلذا رجعة هذه الكلمة
 مودنا صرنا امكن لنا النجاح في العمل. وفي ذلك فاجه -

احي - وعذر قبل كل شئ ان الحياة العملية هو غير ما تتصوره في الذير
 شرعنا في ادخل اليها والارال البغض ضايد به اليها ديك النسل. معجدة
 ولكننا مودت ان اسماها النجاء وضادها الداجات وعدها الماروعة مرورها
 المحقق باذا الفتح الانساني لمبادي دستورها هذا معونا جح لامس الله
 اما اذا تتبع الحقيقة - التي تتصورها في السبيل الى الحصول علىها
 ضال الاحالة وبلجو في المارد من اول فكرة - احي ان الجهل سائلة وتشتت
 في الاموال والارواح مودة هناك ويمكن انما نصيب كحنيك هذه الحقيقة

لا يات هذا المشيخ الى الخارج

وفيما نسلم انني ان تخلصني عما يمكن ما وقع من الاعمال ولو بالان كني الكون
على ضمة نامة. وادعوا انما علة في الظن وفي على يسطر على كمال الصلابة التي
العام السوني في الصحابة واليوم لها بينة الدعاية هنا امام الفكر العام
والحكومة كيجي في هذه لها السيل للنجاح. على ان هذا العمل الذي اطلبه منكم وما
لا يصح الا في الاعمال الاخرى اما الاول - وان كانت بشرى - بعد اعطيت بها
السيد عبد العزيز بن سعيد بن من العاطفة دلتني على تكملة هذه العبرة منه
فقد اصبت عميد في السيرة ولا مثاله فقول له صلاته الاصلية للشيخ
لما اني لا اعني ان اذكر لكم ما تحبكم المحملة على ما ارسلتموني من التهنئة
بعيد العطر. واذكر دافعا واسأل كثير اعني اخر اجمع السيد احمد بن عبد السلام
فقد بلغني بالخير الحاد الذي احاطه امام زماؤكم - البارك - ما ذكر نوعا
جمع السمو والاسام وبلغ اليه كسب والى السيد احمد بن ابراهيم والى السيد
الكيلاني والسيد برهان واصبح للشيخ احمد ابناء سعيد والى السيد الحاج
ابراهيم بن عماد والى ما سلم الصنفان الذي احاطوا في السنة الفوقيل الماضية والى
السيد محمد الغول والى جميع الزملاء والى بقية الصالحين والى جميع اهلكم ومن يسلم عننا
من اهل الجب

واخير القليل يا نواشترام - منهي سعادتك ونجاح مسيرتك وعلمك صديكم محمد
العام الهجري ١٢٥٤ وحرر في شوال سنة ١٢٥٤ بمكة



هوامش رسالة المهدي إلى الشابي :

- 1) و 2) و 3) و 4) يراجع في هذا السياق كتابا - محمد الصالح المهدي (حياته ومختارات من كتاباته) الصادر ضمن سلسلة ذاكرة وإبداع عدد 16 عن المركز الوطني للاتصال الثقافي سنة 2004، وتحديد فصل الحياة المعطى سورر - رحال الفكر فقد ترجم المهدي لبعض هؤلاء الأعلام الذين ذكرهم في رسالته
- 5) شير المهدي إلى الصراع القائم بين سكان نقطة وتورر وهو صراع قلبي كان سائدا في مختلف المدن التونسية واشتهرت به بعض المدن الداخلية سواء في الشمال (مرن بورقيبة وماطر) أو في الساحل (الكبير وقصر هلال) أو في الجنوب (جاجة والمنزل) . . إلخ.



وطن وشاعر (*)

الشعر المشرقي

(تهدية إلى الحابي بمناسبة الاحتفال بمائتيه)

عند	رحل الليل
كل دوس	وانقضى
أين اكوابك	كل نحس
التي انزعته	شاعر الحب
خمرة الحزن	أين غربة أمس؟
والظلام الممسي؟...	كمر فرشت الورود...
والشقاء الحزين	والشعب ساء
صار ربيعاً..	لا يرى النور.
يشير التور	إذ يبيت ويمسي
كل مطلع شمس	إنها حالة
نهض الشعب شامخاً...	من البؤس
في بلاد	زالت
بعد عهد	عرف الشعب

من الضنى...
 بعد بأس
 وأشع الضياء
 من بعد لأي
 وأطلّ
 الضباح
 مثل الدمس
 شاعر النور...
 قمر إذن
 لثرائنا تهر الليل
 بالمنى.. وهو مُغسٍ
 ننشر النور
 في روايي بلادي
 ونزيل الضعاب
 من دون فأس!
 علمتنا الحياة
 أن المعالي
 إن طلبنا
 نوالها بالتأسي..
 جرفتنا المياه
 أثى حللنا
 وقضينا
 حياتنا دون حس!
 شاعر الحب
 قمر إذن
 وترنم
 مثل شاعر..
 بهيمر ليلة عرس
 قد ظلمنا
 إلى قصيد جميل
 يرجع الصنو
 للنفوس..
 ويُنسي..
 بينما
 ألف شاعر
 يتغنى
 بعبون مثيرة..
 وكأس
 بركب الوهم
 والغموض إدعاء
 فهو
 في الغير
 مبحر ليس يرسي
 يحرث البحر
 عمراً..
 دون جدوى
 ويروم التزال
 من دون بأس..



ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وكان يوحا صريحا	أيها العبقري
ونشيدا	ماذا دهانا
يموج	لنبيع الشعور
في كون حس	في سوق بخص ؟
ما لنا اليوم	أترى الشعر
نستسيغ كلاما	جف فينا
غير مجد..	فلمر قدر على البوح
ونكتفي	في مجالس أنس ؟
بالتأني ؟	أغدا الشعر
صار شدو الهزار	بدعة
ليلا	في زمان
مخيلا	أنخنه الجراح
والعيق الغراب	من كل جنس ؟
جنة أنس !	فهو لغو
بعدك	لا ترتضيه..
الشعر لم يعد	وفكر
غير شكوى	تاته في الضباب
وهراء	والليل مُفس
تمجه	ما لهذا القريض
كل نفس	صار غريبا
قراذن	بعد ما كان
كي تنوز	لوحه
بالسبق فينا	ذات قدس ؟
عبقريا	كان شدوا..



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ساطعا	هنا
دون لبس..	بييت ويمسي
يأتها واحة الشعور..	شاعرا ملهما
ونبع الفن يسري..	كما
مبتدئا كل ياس..	كنت دوما..
قد أطلّ	عبقريا
الصباح فيها	يجول
جديدا	بين الدمقس
ينشر التور	قمر اذن..
بين شدر	فالحياة ما زال فينا..
وهمس	شوقها جارفا
يا لها لوحة	كما كان أس
من الفن	قمر
راقت كل عين	فذي تونس
تجول في	- كما شئت دوما -
كون حس!	قبس الفن..

الهوامش والإحالات

(*) من وحي قصيدة الشابي «التي المجهول» التي يقول فيها :
 أيها الشعب ! ليتني كنت حطا
 يا ، فأهوي على الجنود بفأسي !
 ليتني كنت، كالتيول، إذا سالت
 تهذ القبور : رسا برمس... !

اشتراك

ترحب إدارة تحرير مجلّة الحياة الثقافية بكل من يرغب في الاشتراك فيها وتدعوه أن يعتمد هذا النموذج وملاءه بغاية الدقّة والوضوح ثم إرساله إلى عنوان المجلّة مع نسخة من وسيلة الدّفع.

مع الشكر على حسن تعاونكم

----- ✂ -----

اشتراك
ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الاسم واللقب :

العنوان :

الترقيم البريدي : **الهاتف :**

عدد نسخ الاشتراك : (اشتراك سنوي ل عشرة أعداد : 20,000 د)
(عشرون ديناراً تونسياً أو ما يعادلها)

يتم إرسال الاشتراك بواسطة حوالة بريدية أو صك بنكي بالحساب الجاري للمجلّة
بالبريد رقم : 7+4998717001000000000 اللجنة الثقافية الوطنية (الحياة الثقافية).

عنوان المجلّة : 59، شارع 9 أفريل - تونس - الهاتف : 71 361 921 - 71 260 443